

خطبة السيد الرئيس جمال عبد الناصر في عيد العلم ١٥ ديسمبر سنة ١٩٦٢

من هنا فإن إيماني لا يتزعزع بأن كل جيل جديد في شعبنا • أقدر من الجيل الذي سبقه على الوفاء بمسئولية عصره واني لأرفض رفضا مطلقا ذلك القول الذي يتردد في بعض الأحيان اعزازا للماضي واسترجاعا لذكرياته •• يقول ان الأجيال التي مضت لن تموت وأن ما فات لن يعود وأن الأجيال السابقة خير من أجيال لاحقة •

أرفض هذا المنطق ليس فقط لأنه يجافي سنة التطور وإنما أرفضه لأنه يجافي الحقيقة • وأؤكد لكم هنا أنني أشعر بالفخر المتناهي لقدرة هذا الشعب العظيم في تطوير نفسه وعلى جهده المتفاني في السباق مع زمانه ولا أتردد أن أقول أمامكم هنا وأنا أحس أنني أنتمي ولو بالعصر إلى جيل سابق أنني أرى هذا الجيل من أبناء شعبنا يتقدم على جيلنا في استعدادده وفي إمكانياته •

وأحب أن أضيف على الفور أنها سوف تكون مسئوليتنا نحن إذا حاولنا لأي سبب من الأسباب مهما كان خيرا وتبيلا أن نصدم استعداد هذا الجيل الجديد للتقدم أو أن نعوق إمكانياته عن الانطلاق إلى مدها ••

إننا لا نملك أن نكون أوصياء على هذا الجيل قهرا وتحكما حتى ولو كان دافعنا إلى ذلك ما نتصور أنه الرغبة في تجنب أخطاء لا ضرورة لها أو الاشتفاق عليه من مسئوليات لا يطبق حملها •

ليست مجرد مجاملة أن أقول أمامكم هنا انه مامن مناسبة أحرص على حضورها كما أحرص على الحضور في هذا الاحتفال كل سنة وإن كنت أجىء هنا لكي أسلم جوائز التفوق إلى النابغين من أبناء هذا الشعب العظيم رائد الحضارة ومعلم الإنسانية فتقوا أنني أخرج أنا الآخر دائما من هذا الاحتفال بجائزة لا يستطيع أي شيء أن يعوضني عنها •• تلك هي الطمأنينة والإيمان بالمستقبل ••

أننى في هذا الاحتفال كل عام أرى أجيالا جديدة من القيادات الوطنية تلحق بأجيال سبقتها في مجالات الخمسة العامة للقضية العظمى التي يناضل من أجلها شعبنا وكل الشعوب •• وأعنى بها قضية الحرية في صورتها وأشكالها المتعددة السياسية والاجتماعية والثقافية •

في هذا الاجتماع أرى موجة من الأمل تسابق موجة، أو بصورة أخرى فأننى في هذا الاجتماع كل سنة أكاد أن ألس ببدي تيار التطور الخالق يضي في استمراره العظيم الذي لا ينحرف ولا ينقطع يشق طريقه في قوة وصحة وشباب حاملا آمالنا الكبرى وعملا المخلص لها ماضيا بها إلى المستقبل •

وليس يداخل يقيني أي شك في أن هذا الشعب بأصالته قادر دائما على أن يصوغ الأجيال الجديدة من أبنائه وفقا للمتطلبات مطالبه على مراحل الأمل مرحلة بعد أخرى ••



والنتيجة التي أعزى بها من كل ما جرى أن لدينا الآن جيلا جديدا من البشر يتقدم لأداء دوره في جو مختلف .. انه الجيل الذي رأى الاقطاع يسقط .. ورأى الأسرة المالكة قبة الاقطاع تسقط معه .. انه الجيل الذي رأى الاستعمار البريطاني يخرج من أرضه مرتين في عام واحد .. مرة بحكم مفاوضات الحلة وقد أخرج منها في يونيو ١٩٥٦، ومرة أخرى في ٢٢ ديسمبر من نفس العام .

وقد خرج فيها بحق النصر الذي أحرزته الشعب المصري بالقتال المسلح في معركة السويس ذات النتائج والأناز الباهرة .

انه الجيل الذي يشهد قدر التصنيع .. انه الجيل الذي يرقب السد العالي يوما بعد يوم وكل يوم يضيف اليه جديدا ليس فقط باعتبار أن هذا السد مشروع كبير وإنما أولا باعتبار أن هذا السد رمز كبير لارادة عمل .

انه الجيل الذي رأى وطنه يتحول أمام عينيه من شبه مستعمرة مغلوبة على أمرها يحكمها السفير البريطاني الى دولة كبرى تؤثر تأثيرا فعالا وإيجابيا في تطور منطقة محيطها بها تعيش عليها الأمة العربية التي ينتمي اليها هذا الشعب ويحس بالثروات والكفاح والمصير ..

انه جزء منها كما أنه الجيل الذي يشعر أن طاقات بلاده وامكانياتها عامل هام يؤدي دوره في شرف وتجدد من أجل السلام والتقدم لجيوس

اننا لانملك ولا يجب ان نعلمى ملكية أى سلطة تحرم قوى التطور الجديدة من حقها المشروع حتى في الخطأ .. فمن طريق الخطأ ، وبالتجربة وحدها يتأكد الصواب .

وإذا ما أردت أن ألخص الفارق بين جيلنا الذي تحمل مسئولية الثورة في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وبين الجيل الجديد الذي نراه الآن يؤهل نفسه ويستعد لدوره .. فاني ألخص هذا الفارق فيما يلي :

كان جيلنا هو جيل تحدى اليأس والتقلب عليه والجيل الجديد هو جيل تحدى الأمل والوصول اليه .. هذا الفارق الكبير بطبيعة الظروف يضع اختلافًا بين الجيلين .. وأقول من غير تردد ان الاختلاف لمصلحة التطور.. انه اختلاف الى الاحسن لقد كان جيلنا الذي ثار في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ هو الجيل الذي قاسى الألم والعذاب من رؤية جنود الاستعمار البريطاني يحكمون أرضه .. من رؤية العدل الاجتماعي منهوبا لصالح الاستغلال والاحتكار .. من رؤية الصراع العقيم بين الأحزاب السياسية التي تمثل الطبقة الاجتماعية المتميزة وتخدم أغراضها عن طريق تضليل الجماهير وخداعها .

من هنا قلت ان ثورة ٢٣ يوليو كانت انتفاضة ضد اليأس لكن جيلنا الذي حمل الأمانة عن أجيال عن امتنا أدت دورها ومضت تمكن بعون الله ورضاه ان يفرض ارادة الشعب على مجريات الأمور فسوق أرضه ..

الشعوب .. ولا يتوانى لحظة واحدة عن الحركة في أي اتجاه يؤمن أنه اتجاه السلام القائم على العدل ..
والآن .. فإن هذا الجيل الجديد هو بطبيعة التربة التي يعيش عليها .. وبطبيعة المناخ الفكري الذي يحيط به .. وبطبيعة المثل التي يتطلع إليها ، جيل يتفوق على الجيل الذي سبقه ..

أيها الأخوة .. على أنني أقول أيضا انه إذا كان هذا الجيل يختلف إلى الأحسن عن الجيل الذي سبقه فمن الحق والعدل أن نقول أيضا أن هذا الاختلاف يمتد إلى الأعباء والتكاليف .. التي تتطلبها المسؤوليات الكبيرة التي يتسللها هذا الجيل الذي يستعد لأداء واجبه .

إن هذه الأعباء والتكاليف تزيد كثيرا عما تحملته الأجيال السابقة .. ولو لم يكن هناك إلا وضوح الرؤية أمام هذا الجيل عن الأجيال التي سبقها لكان ذلك كافيا للتدليل على ضخامة الأعباء والتكاليف وحين تصدى جيلنا لمسئوليته كان الشباب يحجب عنه جزءا من الحقيقة .

لقد تصورنا وقتها أننا نصعدى للملك وللإستعمار وتصورنا أن ما نقوم به محسوب ودخل حدود مصر وكان في خواطرن أن المبادئ البتة التي كانت تملأ أحلامنا ونحن نستعد للثورة سوف تفرس نفسها تلقائيا إذا ما تخلصنا من الملك ومن الإستعمار وبدأت أبعاد الحقيقة تتكشف أمامنا مع التجارب يوما بعد آخر حتى استطاع النضال المتواصل والأخلاص المتجرد لقضية الثورة أن يكشف أمامنا رقعة أكبر من أرض الحقيقة .

لقد أدركت أننا نقع في خطأ كبير إذا ظننا أن المعركة مع الإستعمار هي مجرد حرب كراهية ، لقد اكتشفنا بالتجربة أن هذا الخطأ لو تورطنا فيه يحول قضية الثورة إلى عمل سلبي يصل إلى حائل مأسود ، ثم علمتنا التجارب بصدق أن الثورة ضد ما لا نريد هي مجرد مقدمة تمضي بعدها إلى الثورة من أجل ما نريد ..

ولقد تعلمنا .. لقد تعلمنا انه لا يكفي في النصر تحت ظروف هذه المعركة أن نجعل الحرب مجرد بنادق أو طائرات أو دبابات وإنما تعلمنا أن الحرب يجب أن تكون عملا وتفوقا وإخلاصا وجهدا لا ينقطع من أجل تطوير الحياة ذاتها، استحقاقا للحياة وطلبها لها وارتقاها بقيمتها .. إن الحرب في هذه الحالة

تصبح حربا شاملة لا ضد الإستعمار وحده وإنما من أجل القوة الذاتية العلمية والاقتصادية والثقافية والسياسية والعسكرية ، وهذه القوة الذاتية هي الوسيلة لتطوير الحياة .

كل ذلك يبدو واضحا أمام عيوننا الآن يمنحنا رؤية جديدة لكنه يلقى مسئوليات واسعة النطاق شاملة وعميقة .. ولعل كلمة هنا وردت في سياق كلامي أن يكون مفتاحا لمسئوليات هذا الجيل المتقدم وأقصد بها كلمة شاملة .

إن المسئوليات الجديدة كلها تنطوي في هذه الكلمة .. لقد كانت الأجيال السابقة تواجهها دائما مشكلة أو مشكلات محددة لكن هذا الجيل الجديد بفعل الثورة التي حطمت الحواجز والموانع من حوله يمد بصره الآن على آفاق مترامية تمتد الرؤية انصافية عليها إلى بعيد .. هذا الجيل على سبيل المثال لا يواجه مشكلة تحسين الصرف أو تجفيف المستنقعات ، أو تلك المشروعات التي كانت تحل بها خطب العرش القديمة وإنما هذا الجيل يواجه مشكلة التطوير الشاملة ، وهي مشكلة متعددة الجوانب لا يسكن فصل الجزئيات فيها عن الكل ولا بد أن تضمها جميعا خطة شاملة اقتصادية واجتماعية وثقافية وسياسية .

وهذا الجيل على سبيل المثال لا يواجه أمانة العمل الوطني في مصر وحدها ، وإنما يواجه أمانة العمل القومي بالنسبة للأمة العربية كلها بحكم المصير المشترك حتى بصرف النظر عن حكم الماضي المشترك وحتى ولو تخيلنا افتراضا أنه كان في وسعنا أن نتحلل من شركة الماضي فأننا لا نستطيع أن نتصور لحظة حتى يدافع الأمن المحلي أننا نستطيع أن نفرط في شركة المستقبل .

إن الذين نهوا ثروة شعبنا في القرن التاسع عشر هم نفس الذين يهبون الآن ثروة الأمة العربية في وسط القرن العشرين .

والذين حولوا شعب فلسطين أمام عيوننا إلى شعب من اللاجئين هم نفس الذين يخططون اليوم ويعملون لفرصة تواتيهم لكي يحولوا شعب مصر أيضا إلى شعب من اللاجئين .

والذين يفرضون نفوذهم على قصور الرجعية في الرياض وعمان وغيرها هم الذين يحملون يوما أن يميندوا ترميم قصور الرجعية في مصر مرة أخرى لتكون تقط أرتكاز المناطق نفوذهم كالقواعد العسكرية

تماما والمطارات المحتلة والقرى التي تتخذها
الأساطيل الغريبة بيتا لها تعود اليه من مفرات
البحار ..

ولم يني وأنا أصل الى هذا الحد من كلامي أن أبعث
تحية من هنا وباسمكم جميعا الى أبناء لنا بواسل
يخوضون الآن في اليمين أشرف المارك من أجل
المصير المشترك للأمة العربية حماية لتيار التطور
وتعزيزا لامكانيات القوة الذاتية العربية .. انهم
هناك في هذه المعركة الخطيرة لا يشاركون في
الدفاع عن حكومة الرئيس عبد الله السلال كما
يدعي الاستعمار ويدعي عملاؤه ، لكنهم هناك
يدافعون عن حق الشعب اليمني في الثورة وعن حقه
في تطوير حياته وعن واجبه بالتالي في الاسهام
ايجابيا في معركة المصير المشترك وهي المعركة التي
اصبحت بفعل الأوضاع المتغيرة في العالم أكثر من
مجرد حسر بيننا وبين العدوان الصهيوني في
اسرائيل .. وانما أصبحت هي الأخرى صداما
شاملا بين كل طاقات الأمة وبين كل ما يقدر عليه
عدو الأمة العربية ..

ودعوني أقول أيضا انني هنا أتحدث عن الطاقات
الإيجابية للأمة العربية فهي وحدها القادرة على كسب
المعركة الكبرى ..

ولا أتحدث ثانية واحدة عن السلبيات العقيمة
والألفاظ الضائعة في الهواء والمناورات الضيقة التي
تبدد طاقات الأمة العربية ، وتكون على حساب نصرها
ولا تكون عاملا في الحساب من أجل النصر الحتمي ..

كذلك بعد هذا كله على سبيل المثال أخيرا فإن
هذا الجيل لا يواجه مسئولية استقلال مصر وحدها
وانما هو يواجه متطلبات العمل من أجل الحرية ،
من أجل السلام .. فإن الحرية لا تقدر على الحياة
في أرض اذا كانت مقهورة في أرض أخرى بجوارها
.. وأن السلام لا يتجزأ وكذلك الرخاء ..

وكذلك فتحت مسئوليات هذا الجيل خارج حدود
أمتنا العربية مسئوليات شاملة ..

أيها الاخوة .. على آني مليء بالثقة وكما قلت
لكم فان مجيئي الى هنا كل عام يعطيني جائزة هي
جائزة الطمأنينة والأمل ..

ومن حسن حظي انني في هذا الأسبوع بالذات
أحضر معكم هنا وأحضر في نفس الوقت اجتماعات
اللجنة التنفيذية للاتحاد الاشتراكي العربي ..

ودعوني أؤكد لكم اني أرى العلاقة بين الاثنين
وثيقة مترابطة .. أن مستقبل هذا الوطن ودوره
من أجل أمتنا ودوره الإنساني وراء حدود أمتنا يرتبط
ارتباطا وثيقا وشاملا أيضا بهاتين المناسبتين والرمز
الذي تشيران اليه ..

ذلك انني اعتبر نفسي واحدا من الذين يعتقدون
اعتقادا جازما بأن مصير التطور الشامل في مجاله
الوطني والقومي والإنساني يرتبط ارتباطا وثيقا
بكفاءة القيادات الشعبية في كل المستويات وكفاءة
القيادات العلمية في كل المجالات بمدى التناسق
والتفاعل بين القيادات الشعبية العلمية .. تحول
خطتها الممزعة بالطوائف الوطنية الى عمل واقعي ..

وأؤكد لكم من جديد سعادتي بهذا التوافق الذي
نراه هذا الأسبوع .. أن نرى معكم هنا طليعة
صف جديد يتقدم للقيادة العلمية وأن نحاول في
نفس الوقت .. في الاتحاد الاشتراكي أن نفتح
الفرصة لصف جديد يتقدم للقيادات الشعبية ..

أيها الاخوة ..

قيل إن أختكم كلتي أريد أن أحيي شعب الجزائر
بمناسبة وجود قائد من قادته الأبطال .. أخي
محمد خيضر .. لأول مرة بعد الاستقلال معنا ..
وأقول له .. قل لأخوتنا في الجزائر .. قل لشعب
الجزائر البطال المكون المخلص المناضل .. قل لأحمد بن
بيلال أن شعب الجمهورية العربية المتحدة المقدس
لتضحياتكم .. المسجد لبطلتكم يساندكم بكل قواه
.. بكل ما يملك من أجل الحفاظ على استقلال
الجزائر ومن أجل تثبيت استقلال الجزائر ..

أيها الاخوة ..

لندع الله جميعا أن يكون قائدا ومرشدا لهذه
الصفوف الجديدة من أجيال شعبنا في الجامعات
حيث الفكر الحر .. وفي المجالس الشعبية حيث
الإرادة الحرة لتقدر هذه الصفوف على الضي نحو
مسئولياتها الشاملة المتزايدة والضرورية للشورة
وللتقدم وللسلام ..

والسلام عليكم ورحمة الله ..

مستشر المجلة في العدد القادم عرضا
للمؤلفات الفائزة بجوائز الدولة وتعرفنا
بأصحابها ..

وراء التراجيح والسيرة كما عرفناها

بقلم: عباس محمود العقاد

كان مقالنا السابق (١) عن محمد الميولي صاحب عيسى بن هشام ، أشرنا في مستهلّه الى دمسائس الأدب ، بل ودمسائس القصر ، في عصره . . . وقلنا :

« ن مؤامرات الأدب ودسائسه كانت في باطن امرها فرما من فرور المؤامرات المهودة في كل حاشية ملكية ، لان الأدباء كانوا على اتصال قريب او بعيد بحاشية الأمير . »
واتفق في عدد « المجلة » الذي طبع قبل كتابة هذا المقال أنها نشرت في باب « الفكر والأدب قبل ستين سنة » نيزتين منقولتين عن صحيفة « مصباح الشرق » وصحيفة « الصاعقة » لهما اتصال وثيق بتلك المؤامرات ، وفيهما دلالة على محور المؤامرات التي كانت تدبر في القصر وتتصل بالكتاب والأدباء ممن تحدثنا عنهم في أعداد « المجلة » الى الآن ، وهم على يوسف ، ومصطفى كامل ، ومصطفى لطفى المنفلوطي ، واليكري ، ومحمد الميولي ، ولايستطيع ناقد خالي الذهن مما وراء تراجيحهم من خفايا القصور أن يفهم طبيعة الحملات الأدبية والمناوشات القلمية ، فضلا عن حملات الميامة ومناوشاتها التي يشتركون فيها ، ومن هنا وجب أن نكشف النقاب عما وراء تاريخ الأدب من تاريخ القصر في تلك الفترة .

بدأ في النيف الذي نقلت عن « مصباح الشرق » بعنوان حادثة دراكوتوس :

« استقبل صاحب الزيد طول الاسوع بالكتابة من حادثة دراكوتوس كتب ما يلي : « سامنا ان احد ابتساء الدولات المشهورين بالذكاء والنباهة قد استعمل الشدة والقسوة مع محرر إحدى الجرائد الاسبوعية المشهور بحسن الكتابة والتوقيع والتابع في الانتقادات الشخصية فصره على خده وصلفه على لفاه ، ولا صحة لما قيل من انه جره بيده من اذنه بلا جريرة ولا ذنب سوى ان الضروب ربح بالضارب منذ دخوله حائسة دراكوتوس قاللا مارحا : اهلا بالفنان او الفنان »

ثم عقب محرر « المصباح » على ذلك قائلا :
« لم كتب - الزيد - غير ذلك في عدد « نوفمبر ما يسبق المقام من نقله لطوله . . . وقد حدث لنا حادثة كنا نظنها من الأمور الخاصة . أنا محمد الميولي آخر وأعرف بأنني كنت في دكان دراكوتوس عشية يوم السبت ٢٥ من شهر أكتوبر مع جماعة من الأصحاب ، وبينما أنا جالس اذ دخل محمد يسك نشأت وقال لي : بوتسوار ميولي ! فاجبته كعادتي مع ملاح : اهلا بالفتنى ! وهي تعريب الكلية التي يطلقها عليه اصحابه بالفرنسية petit interegant فما كان منه الا ان شربنى بكفه على وجهي فلم احرار من مكاني ولم تتغير جلستي ، وقلت له : ماذرت ان قلت ما يمكن لاي حمار في الطريق ان يعله مع الكبر كبير « الخ الخ »

فهذه القصة احدى قصص ثلاث لها سلسلة من العناوين المتقاربة : عام الكف ، وعام الكف ، وعام الكف ، وعام

(١) « المجلة » العدد ٧١ ص ٢

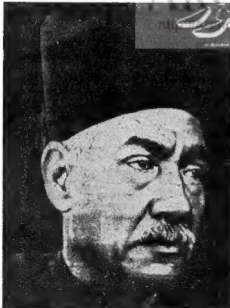
مصطفى كامل





علي يوسف

حافظ إبراهيم



الكفر ، محورها هم : محمد المويلحي ، وعلى يوسف ، ومصطفى كامل ، ويواغتها من دسائس القصر رغبة الحاشية في الاستيلاء على مناصب الرئاسات الدينية في البلاد ولا سيما الرئاسات التي لها اشراف على الطرق الصوفية وأوقافها ، وتقترب بها منافسة أصحاب الأقلام على مركز شاعر الأمير ، وكاتب الصحيفة السيارة التي تعتبر لسان حال للأمير .

ولقد كان محمد المويلحي مرشحا للمعمل الصحفي انذى يمثل سياسة الأمير ويقوم مقام لسان الحال بالنسبة اليه ، وكان يعين أباه على طموحه الى مركز شاعر الأمير فكان كلاهما منافسا خطيرا للشيخ على يوسف في عسالم الكتابة السياسية والمنشأمة الشخصية للأمير في مجالسه الخاصة ، وهما اكتب من الشيخ على من الوجهة الأدبية وأوسع ثقافة في اللغة العربية واللغات الأجنبية، وأقدم عهدا بالاتصال الوثيق بالأسرة الخديوية التي صاحبتهما أسرة المويلحي منذ عهد محمد علي الكبير ، ولها نسب متصل بال البيت النيسوي أثبت من النسب الذي ادعاه صاحب المؤيد بعد ذلك عندما أراد الخديو عباس ترشيحه للشيخة السادات الوفاية ، ومهدوا لذلك بمصاهرة الشيخ على يوسف لهذا البيت على الرغم من عميده السيد عبد الخالق ، مما انتهى به الأمر الى قضية الزوجية المشهورة وغزل الخديو للشيخ أحمد أبي خطوة قاضي المحكمة الشرعية التي حكمت بالغاء الزواج ، وتعيين الشيخ الرافعي الذي كان يأوى السيدة صفية في بيته بعد صدور القرار بالفصل بين الزوجين خلفا للاستاذ الامام .

فما هو الا أن سمع الشيخ على يوسف بخبر اللطمة التي أصابت محمد المويلحي حتى فتح لأخبارها وتقصيلاتها صدر صحيفته ، وحرس على تسمية المكان الذي وقع فيه الحادث باسم «الحانة» وتحريف الكلمة التي قالها المويلحي لتظهر للسامعين بها كأنها من لغة المغازلة ، وفي كلا الأمرين ما يعطل المويلحي عن الترشيح لمقام لسان الحال ومقام الشيخة الصوفية ، ولم يحفل المويلحي بالرد على « المؤيد » الا ليقول ان الحادث وقع في « دكان » لا في حانة ، وان الكلمة التي فاه بها هي كلمة « الفتني » لا كلمة الفتان ..

وسمى المؤيد العام كله باسم عام الكف ، والحب على ذكر الحان في المنظومات الشعرية التي كانت تنشر تحت هذا العنوان ، ومنها :

يا صريح الكف صدك اسى
خلفنا مثل طيلسان بن حرب
انت في الحان في امان وسلم
ومو في معمان حرب وغرب
ومنها :

لا تدخل الحان والصناع تارة
حتى تقام حواليسك القنارس

والشيخ كذلك على ذكر شهر الصيام في ايام
المعنة فكتب بعض شعراء هذه المقطوعات يقول :

ان شهر الصوم قد حل ففزع
فيه بالاجر وشكر الشاكرين

وختم المقطوعات بأبيات تشير الى شهر رمضان
يقول ناطلها :

ان هذا الشهر شهر يحنى
فيه امثالك صلح الصالحين
قد محبونا آية الكف ومها
نحن نسلو اليوم آى الراحمين

وكان المشاع يومئذ أن المقطوعات جميعا من نظم
الشاعر اسماعيل صبرى لأن المولى كان يلقبه في
مجالسه باللقب ١٠٠ ولكن المعلوم أن شعراء آخرين
قد اشتركوا في نظمها ، ما عدا حافظ ابراهيم
صديق المولى حين .

وجاء دور الشيخ على يوسف في تشهيرات هذه
العناوين المتسلسلة فظهر عام الكفة بعد عام الكف !
٠٠ اذ كان السيد عبد الخالق قد طلب تعلق ابنته
من صاحب المؤيد لأنه غير كف للزواج من التبريرات
وجده مشكوك في اسلامه ، واستعان المولى
بأطلاع الواسع على الادب العربى القديم فاستخرج
من قصة الشاعر الاوص مع مطر زوج أخت امراته
التي كان يهاها بيتين من أبيات الاوص كانا نظما
لهذه المناسبة ، وأبيات الاوص هي :

كان المالكين نكاح مسلمي
فدا تكاحمها مطرا نيام
لا غر الا الله لتكحبا
ذنوبهم ، وان ملوا وساموا
للو لم يتكحوا الا كفتها
لكن كفتها تلك الهمام
وان يكن النكاح احبل شيئا
فان تكاحمها مطرا حرام
سلام الله يا مطر طهبا
وليس عليك يا مطر السلام
لطفها قلت لها بكف
والا يدل مفرق الحمام

وكانا الاشارة هنا الى أن الأمير نفسه هو الكف
لبنت السادات ، وليس الشيخ على الذي اذن له الأمير
في زواجها .

ولم يكن مع المولى احد من كبار الشعراء في
عام الكفة غير حافظ ابراهيم ، وقد كان « يرد
الجميل » في وقت واحد للشيخ على يوسف بعد
حملات المؤيد على المفتى ، وللشاعر أحمد شوقي
منافسه على الشعرة وعلى مطم آخر ستأى الاشارة
اليه ، فنظم حافظ لهذه المناسبة قصيدته البائية بعد
طول صمته ، وقال فيها :

حضت اليراع فلا تجبى وعنت البيان فلا تعبى
فلا تعلىنى لهذا السكو ت قد شاق بى منك ما شاق بى

الى ان قال عن قضية الزوجية ولم ينس الناحية
الدينية فيها :

وقالوا (المؤيد) في غمرة رماه بها الطمع الاشبعى
فما الفرام بين الكهـ ل فجن جنسونا بينت النوى
فكج لها العرى والحالـ و وضع لها القبر في شرب
وقالوا لصيق بيت الرسـ ل افسار على النسب الانجب

والطمع الاشبعى في البيت يشير الى ضياع ثروة
الشيخ على في مضاربات « البورصة » وهى من
المقامرة التى لا تجحد من احد ، فضلا عن شيخ
الطريق .

ولقد كان لحافظ ابراهيم نصيبه المهم من هذه
الذخائر التى كانت تحاك لترشيحه لوظيفة شاعر
الخلافة في البلاد العربية الاسلامية ، منافسة لشاعر
الأمير أحمد شوقي ، فما زال به الخيابة حتى زينا
له نظم أبيات في الشاب « شكيب » معشوق أبى
الهدى الضياعى صاحب النفوذ الأكبر في حاشية
السلطان عبد الحميد ، فقال على لسان الشيخ
أبى الهدى :

اغرق الدف ان رايت شكيبا
وانسى الاذكار حتى يشكيبا
فاسالوا سيجى فهل كان نسبيـ
ن فيها الا شكيبا شكيبا

فذهبت مساعي من رشحوه لذلك القرب الفخم
بعد اقترابها من النجاح .

امام عام « الكفر » فلم يكن له شأن هذين العامين
من اقلام الأدباء ، ولم يهتم به صاحب « المؤيد » كثيرا
لأنه آثر أن ينتظر للخلاص من مزاحمة مصطفى كامل
مناسبة أخرى ، وتلك هى مناسبة اغلاق الصحف
التي كان مصطفى كامل يصدرها باللغات الأجنبية ،
وهى التى كان على يوسف يخشى أن تجعل مصطفى
كامل لسان حال للأمير في الصحافة الأجنبية ، ولم
يكن يخشى مزاحمته في الصحافة العربية لأن مصطفى
كامل نفسه كان يتوى أن يقطع صلتها الصحفية

ويقول المطلعون على أحوال القصر ان المولى يحيى اوشكا في وقت من الأوقات أن ييلغا مطلبهما من الأمير وهو مركز شاعر الأمير للمولى الكبير ومهمة الدفاع عن سياسته للمولى الصغير .

وربما كان إبراهيم المولى أصلياً ابنه عصره لوظيفة الشاعر في قصر الإمارة كما كانت تفهم في تلك الحقبة ، لأنها كانت وظيفة تجمع بين نظم الشعر لمناسباته ومواسمه ، وبين مناصرة الأمير في مجالسه وسهراته وساعات طربه وخلوته لسماع المغنين والمغنيات ، ولم يكن إبراهيم المولى دون علي البشي ومحمود أبي النصر في فن النظم ولا في المناداة ، بل كان أعرف منهما بأدب العرب والأفرنج وأقدر منهما على الحديث في مختلف شجرته ، وقدرته على نظم التواريخ بعدد الحروف المعروفة بتواريخ « الجمل » لم يكن يدانيها أحد من معاصريه ، وقد كانت هوى الملوك والأمراء من شعر المديح لتسجيل أوقاته ومواعيده ، فلم ينظم شاعر من هذا الفن قصيدة تضارع قصيدة المولى الكبير التي استقبل بها عباسا الثاني (سنة ١٩٠٢) وكل شرط منها تاريخ للسنة الهجرية (سنة ١٣٢٠) يوافق معاني الكلمات في غير تكلف ظاهر يقتضيه التوفيق بين النظم ومجموع الأرقام ، وهذه أبيات منها :

والقديري لم يفسد النيل أفراحا
واسطر الناس لا نجمة لاحا
والجد يشكره ، والقطر يشكره
والملك يذكرك ، بالعدل ان ساجا

وقد كان الخديو عباس يأنس لإبراهيم المولى في مجالسه ويعلم ولع جده اسماعيل بمسماحته ومناذمته ، فضلا عن الاعتماد على لباقته للسفارة بينه وبين ولاية الأمر في الدولة العثمانية ، ويعلم أن جده قد بلغ من ولعه به أنه اصطبه دون غيره من أصحابه ونمائه عند مفارقة القطار إلى منفاه ولعله كان موضع اختياره شاعرا له لولا اعتراض المحتلين على تقرير هذه الوظيفة في الميزانية ، لأن النظام المالي في حكومات العصر الحديث لا يعرف عملا يسمى عمل للشاعر أو التديم الخاص بمجالس الملوك والأمراء ، ومن أجل هذا سميت وظيفة « أحمد شوقي » باسم رئيس الديوان العربي ولم تعرف « رسميا » باسم شاعر الأمير .

وربما كان طموح الوالد إلى هذه الوظيفة سببا من أسباب نقد ابنه لشعر شوقي وقولمه على الخصوص - أنه لم يكن يحسن الحديث عن الملوك والأمراء ،

بالقصر ، حتى كتب خطابه الصريح إلى الخديو عباس يبلغه فيه أنه سيباعد عن كل صلة بالعاشية الخديوية صيانة لتمام الأمير من تهديد المحتلين إياه من جراء تلك الصلة ، وهذه هي القفلة التي استكثرها بعض المتعلقين على صحفى يخاطب أميره ، فحملوا عليها بعنوان « عام الكفر » وأسكنها الناصحون بإعزاز من الأمير .

على أن صحيفة المولى يحيى لم تصبح لسانا سياسيا للمصر ولكنها أصبحت لسانا للحركة الأدبية مسموع القول في نقد الكتابة والشعر وفي الموازنة بين الكتاب والشعراء ، وكان قولها في ذلك منتظرا مرموقا في أندية الأدب والثقافة ومنها أندية القصر نفسه وأندية المعارضين لسياسته ومؤامراته ، وكانت خطتها العامة فيما عدا فترات القلق الزبني التي اشتهر بها المولى الكبير على الخصوص - أن ترجع كلمة حافظ إبراهيم على منافسيه ، فلم يكن من اليسير أن تساق إلى خطة الزبانية به وتهوين شأنه وتكران فضله ، ولكن « مصباح الشرق » كانت تنافسها ، وتحاكيا صحيفة أخرى على أسلوبها هي صحيفة « الصاعقة » الأسبوعية ، وصاحبها أحمد فوزي تلميذ المولى يحيى يواليه يوما ويكيد له أياما على حسب الطلب والجزاء ، وفي الصاعقة كانت تنشر الحملات التي يابها « مصباح الشرق » ، ويترفع عن قبولها أو مجاراة طلبها ، ولا يميزا الحفلة على حافظ ومحاولة الإيقاع بينه وبين نصيره الأكبر الأستاذ الإمام ، وقد أمل على صاحبها أن ينكر على حافظ قدرته على الشعر والنثر مما ولو كان من النثر المترجم .. فلا يصلح بطبيعة الحال لولاية الديوان العربي ومعه ديوان الترجمة ، فجاء في مقال نشرته بعد صدور الجزء الأول من ترجمته « للبؤساء » :

« .. انا لنبدأ بأولهم ذلك المعجب بنفسه الذي مرضه القصور للاستهزاء به ، وهو حافظ إبراهيم .. ولما كان مقدوما من مزلة تمهيد المسيح من الفاسد والخطا من الصواب والجيد من الردى ، وكان مجبولا على الامتناع بنفسه ، فن قلده صحيفا وخطاء سوابيا ورديته جيدا فيما جمعه في البؤساء من خليط كلام الفايدين .. »

إلى قول الكاتب :

ولنألف ان يقول : لو ان الكتاب كذلك لما قرطه القتي ، فتجيب العتراض بان لفظة القتي من العلماء الأعلام ، وعندنا من الاشتغال بأمر الإسلام ما يشغلنا من قراءة مسلسل هذه الترجمات ، ولكن جبرا لكثرة وتخلصا من الحاج حافظ وفرارا من تحمل فمض رؤيته والامتناع به .. قال ما قال ، وعلم الله ان لفظة الأستاذ تاذي كثيرا من طريق البؤساء »

ولولا ذلك لما تحدث عن اسماعيل وهو يقول عنه انه
« الخديو المشار اليه » .. ولا تحدث عن توفيق
فقال « ثم مد الى العزیز يده فقبلتها واجبا .. »
والأمر انه كان يركب حمارا أبيض وهو يذهب للقاء
الأمير ، ولا أكثر في مقدمته من الزهو والسهر
والخشوع كما قال ، ولا شبيه العزیز بعمر بن
الخطاب فقال وهو يصف حفلة اليال :

فمسرو ينهم مصر والوفود لتتبد
وانما عمر بن أبي ربيعة هو الأجدر « بمجلس
الطرب والعزف ، والرقص والغصص ، والفدود
والخدود ، والصدود ، والنهود ، والنحور
والعقود ... »

فقد كان هذا النقد - كما هو ظاهر - أقرب الى
نقد « لياقة النديم » منه الى نقد بلاغة الشاعر ، وعند
لياقة النديم تنتهي مناقسة المنساقسين للأديب
الظريف والسدير المتع أبيه ابراهيم !
الا ان المؤرخين كانوا - ولا ريب - وفاق الشروط
جميعا - بمقياس الأمير قبل كل شيء - لوظيفة شاعر
القصر ولسان حاله ، لولا قصورهما عن شرط واحد
كان عند الأمير أهم والأزم من جميع هذه الشروط ،
وهو شرط الاستقرار والكتمان الذي لا بد منه لكل
من يعمل في حواشي الأمراء ، فقد كان كلامهما - ولا
سيما الأب - من أصحاب المزاج الزلق لا يطول
قراره ، ولم تكن لهما حالة في السياسة ولا في
العلاقات الحميمة بطول الاطمئنان اليها ، فلم يفلح
حيث أفلح شوقي الصامت الحصيف ، وعلى يوسف
الناطق الأمين بلسان الحال .

وفي « الصاعقة » التي كانت تخدم الحشاشية
الخديوية كما تقدم ، نشرت أعنف قصيدة من
قصائد الهجاء للخديو عباس ولجميع الأمراء في
أسرة محمد علي من قبله ومن بعده ، وتلك هي قصيدة
الاستقبال التي اتهم البكرى والمنفلوطي بنظمها ،
وهي فيما ترجمه من نظم البكرى كلها ما عدا بيتا
أو بيتين اشترك فيهما المنفلوطي أو أضافهما اليها
بموافقة السيد توفيق .

وقد كان موقف العميد « الصوفي » الكبير من
بيت محمد علي كموقف المؤرخين بين الاقبسال
والاعراض ، وبين المودة والجفوة ، وبين المعونة
والمكيدة ، ولكن عميد السادة البكرين كان له موقفه
الخاص بين رواد القصر وهو موقف بيت البكرى من

بيت الأسرة العلوية ، فكان على حذر دائم من الخديو
عباس لأنه - في ذكائه واطلاعه على ما وراء الستار
ومصاحبتة لعباس منذ أيام الدراسة - لا يجهل
سياسة البيت العلوي من جميع البيوتات التي
اشتركت قديما وحديثا في خلق الولاة وتنصيبهم
بمراجعة الباب العالي في الأستانة ، وأولها : بيت
البكرى العريق .. وسياسة عباس لم يكن بها
خفاء نحو جميع البيوتات ذوات الرئاسة الدينية ،
فانه كان يحاول جهده أن يحل فيها أشياء ومريديه
وينحى عنها الأقوياء من إبنائها ذوي « الشخصيات »
الملحوظة في الدوائر العليا ، وأحذر ما كان يحذره
أولئك الذين تتصل العلاقة بينهم وبين كبار الأجانب
من السفراء ووكلاء الدول ، ولم يكن أقرب الى هذه
الأساطير من السيد توفيق البكرى لمعرفته باللغات
الأجنبية ونشوئه نشأة الأمراء في المعاهد الأوربية ،
ومن يقرى ؟ .. ان أعيان القاهرة وقناصلها كان لهم
الشان الأول في تنصيب الولاة حتى بعد قيام الأسرة
العلوية الى أيام اسماعيل ، فإذا حدثت بين زعازع
السياسة التركية والأوربية حادثة تدعو الى تغيير
الأسرة الحاكمة ، فهل من البعيد أن يرشح للحكم
الجديد سليل بيت عريق في البلاد له من سمته
وتربيته وعلاقته بالأستانة ووكالات الدول ما يلفت
الأنظار اليه عند البحث عن الخلف المطلوب ؟

والذي لا يشك فيه أن القصيدة كانت من نظم
البكرى مع مشاركة قليلة للمنفلوطي في بعض
أبياتها ، لأن المناظرة بالأبواء والأجداد والمقابلة بين
الدخيل « القولي » والأصيل « البكرى » تخطر
لسليل بيت الصديق ولا تخطر للمنفلوطي على انتباهه
لآل البيت النبوي بغير تلك الوجاهة الملحوظة في
تاريخ الولاية ، ولقد كانت آخر كلمة وجهها السيد
توفيق الى الخديو عباس حين وبخه هذا وقال له
على مسمع من الملأ في حفلة المحمل : أنت قليل
الأب ..

« كلا ، لست أنا القليل الأدب . أنا وزير ملك ، وأبائي
وأجدادي لهم الفضل على آبائك وأجدادك . »

لا جرم يكون قائل هذه الكلمة هو ناظم تلك
الآبيات التي يقول فيها :

يذكرنا مسرعة أيام اتزلت
علينا غطوب من جودك سود
ومتنا بكم مقدونيا فاسابتنا
سهم بلا ونعم شديدي
فما توليتم غنيمتهم وهكذا
إذا أصبح « القولي » وهو عميد



محمد توفيق البكري

اعباس ترجو ان تكون خليفة
كما ود ايساء ورام جسدود
فيا ليت دنيانا تزول ولينسا
تكون بيطن الارض حين تسود

ونحن ننقل هذه الايات هنا كما سمعناها
بالرواية مخالفة للقصيدة المنشورة في « الصاعقة »
بعض المخالفة ، وكل ما فيها من ذكر القصور والنعمة
الحديثة والأسرة الطارئة كلام من له نشأة وأسخة
في القصور والنعمة التالدة والحسب العريق .

ولم يكن عباس - وهو الذي ساء كروم استأذا
في فن الدسائس - قاصرا عن « رد الجميل » من
نوعه في هذه الحملة ، فانه اراد ان يستخرج من
مادة الشعر وثيقة على البكري يخط يده تسقطه في
بيشة الدوائر الأجنبية العليا : وأهمها عنده دوائر
الوكالة البريطانية .. فأوغز الى ولي من أولياء القصر
بين رجال الأدب ان يستدرج السيد الى كتابة قصيدة
ينظمها في موضوع من موضوعات الغزل المحظور ،
وكان حفيى ناصف اقرب هؤلاء الأدياء صلة بالسيد
البكري ينشده ويستمع اليه .. فلمسا ذهب
يزور السيد واقبل هذا ينشده من جديد نظمه تصمد
حفيى ان يستثيره وقال له : ايها السيد ! انك ممن
لا ينبغي لهم الشعر ، فدعه لنا وحسبك فخيار الشرف
والجاء .. وحفيى غضب السيد فجدد ان يحارب
في نظمه ان استطاع ، وقيل حفيى التحدى على شريطة
ان يكون موضوع القصيدة شخصيا لا اجتماعيا من
ناظم آخر في باب من الغزل المحظور ، فكتب البكري
أبياتا في المعنى المقترح بخطه وكتب حفيى أبياتا في
معناها ، ثم اخذ ايساس البكري فأظهر الاعتراف
برجحانه عليه في فن الشعر فوق رجحانه عليه في
الحسب والنسب ! وذهب الى النافذة يوهم السيد
انه يمزق الورقتين ويلقيها حيث تلقى المهملات ،
ولكنه مزق ورقته وأبقى الورقة الأخرى في جيبه ،
ثم أسرع بها الى القصر ليسلمها الى الخديو فاسلمها
الخديو الى لورد كرومر في أول لقاء بينهما ، وقيل
انها كانت آخر العهد بدعوة السيد الى حفلات
الوكالة البريطانية وآخر العهد بزيارة العلية من رجال
الدول لقصر الخرنفش ، حيث كانت لهم زيارات
متكررة في المواسم والأعياد .

نقرأ لحفيى ناصف - رحمه الله - رسالة من ابلخ
رسائل العتاب على الأسلوب السلفى كتبها الى توفيق

البكري يقول فيها ، وكان قد زاره فتخطاه السيد
المجراره ولم يقرئه السلام :

« .. وجاء السيد في موكبه وجملة محتده ونسبه ، فقمنا
لاستقباله ، وهينما بكاه ، فمر بتعرف وجوه القوم حفيى
حارنى ، وكبر على مينه ان ترائى .. »

الى ان يقول :

« فان حسن عنه السيد ان يغنى عن بعض الاجناس ، فلا
يخصن ان يغنى عن جميع الناس . والا فلماذا يطوف على بعض
الصيوف ، وبحييم يستوف من المعروف ، ويتخطى الرقاب
الى مروف ، ويغترق لاجله الصغوف ؟ فان زعم السيد انه اعلم
بتصرف الانلام فليس بأقدم حجرة في الاسلام ، وان راي انه اقدر
منى على اطرائه فليس بالمكن ان يتخطه من اوليائه .. »

والمقصود بصروف كما هو معلوم صاحب «المقتطف»
الدكتور يعقوب صروف ، ولم يؤثره السيد لانه اقدر
على اطرائه ، فان الدكتور يعقوب لم يكن من اصحاب
اقدام الاطراء ، ولكنه اثره لانه ربما كان اقدر في
الدوائر العليا على محو المسبة التى جاءت من ناحية
الحاشية الخديوية .

ونحن لا نتجاوز فى مقالنا هذه بعض الامثلة على
مؤامرة الأدب التى لا تفهم دون العلم بما وراءها من
مناورات القصور ، ولم نزد فيها هنا على ما يحيط
منها بالاعلام الذين كتبنا عنهم في هذه المقالات .

١٢

١٢

١٢

بقلم : الدكتور محمد مندور

تميم وتشتد في القرن الثامن عشر حتى انتهت بالثورة الفرنسية الكبرى عام ١٧٨٩ قد اجتاحت أيضا سيطرة أرسطو ، بحيث لم يكد يبدأ القرن التاسع عشر حتى أخذت تظهر المذاهب الأدبية والفكرية التي تبرزت على أرسطو ونظريته ومبادئه الفلسفية والجهالية ، فالرومانسيون لا يرون أن الأدب والفن محاكاة للطبيعة والحياة بل خلقا وابتداعا ، ووسيلتهما ليست الملاحظة والتأمل ، بل الإلهام المبدع والخيال الخلاق على نحو ما كان يرى افلاطون .

ويتمرد الرومانسيون على أصول النظرية وهو المحاكاة ، كان من الطبيعي أن يتمردوا على جميع القواعد والأصول الكلاسيكية التي راوا فيها قيودا واعتلا على العبقرية الفردية ، وكانت هذه الثورة الرومانسية أكبر تمهيد لظهور المنهج التآثري في النقد في أواخر القرن التاسع عشر . ولكن هل ظهور هذا المنهج التآثري كان معناه التخلي عن المنهج الموضوعي وإغفاله نهائيا ؟ وهل يستقيم النقد أو يمكن أن يستقيم على أساس من التآثرية الخالصة أم أن التآثرية منهج فاسد يجب عسدم الأخذ به ، ويحسن أن تعود إلى الموضوعية ولو وفقا لمقاييس ومبادئ وأصول جديدة غير الأصول والمبادئ الأرسطية الكلاسيكية ؟

هناك شبه اتفاق على أن النقيض هو تمييز الأساليب ، وبالطبع لم يكتمل هذا المفهوم إلا في العصور الحديثة ، فالتنقد وإن يكن قد ظهر في العصور القديمة معاصرا لإنشاء الأدب إلا أنه كان في أول الأمر تأثيريا غير قائم على المناهج الأرسطية محدودة الأصول حتى جاء الفيلسوف الإغريقي القديم (أرسطو) فوضع لأول مرة في تاريخ البشر نظرية فلسفية عامة لجميع الفنون عندما أوجعها جميعا إلى محاكاة الطبيعة والحياة ، ثم قرر ماهو واضح من أنها تختلف بعد ذلك في الوسيلة . فالأدب يحاكي الطبيعة والحياة باللغة ، والموسيقى تحاكيها بالنغم ، والرسم والتصوير بالخطوط والألوان ، كما أن المحاكاة قد تكون لما هو واقع فعلا أو لما هو ممكن الوقوع أو لما هو واجب الوجود . أي أن المحاكاة تكون للواقع وللممكن وللمثال .

وبذلك قرر أرسطو وحدة الفنون في مصدرها وحدتها رغم اختلاف وسائلها ، وإذا كان أرسطو قد استطاع أن يسيطر بنظريته العامة عن الفنون على الإنسانية كلها تقريبا خلال العصر القديم والوسيط ، بل خلال عصر النهضة أيضا وأثناء سيادة المذهب الكلاسيكي في القرن السابع عشر فإن قرن الثورة الفكرية والاجتماعية التي أخذت

الواقع أن القرن العشرين وعصرنا الحاضر قد شهدا مجادلات حامية حول التأثيرية والموضوعية والمفاضلة بينهما في العملية النقدية وخصوصا بعد أن نما التأكيد نتيجة لازدهار العلوم في عصرنا الحاضر .

فمخوم التأثيرية يرون أنها تستند إلى النوق الخاص في ادراك مواضع الجمال أو القيم في الأعمال الأدبية أو الفنية ويقولون أن النوق ظاهرة فردية لا تخضع لمعايير عامة ، بل من الشاق ارجاعها إلى عناصرها الأولية ، فالنوق شيء مركب تدخل فيه عوامل لا حصر لها من الجنس والتراث والبيئة والتكوين العضوي والنفس لكل إنسان ، وكثيرا ما تختلط به النزوات والأهواء والغرور والادعاء ، ولا سبيل إلى إخضاع أحكامه لمنطق واضح ، وقد يغنى كل على ليله .

ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نفعل التأثيرية في العملية النقدية ، بل لا ينبغي لنا ذلك ، فلا بد من أن يبدأ الناقد بتعريض صفحة روحه أو مرآة روحه للعمل الأدبي أو الفني ليتبين الانطباعات التي تركها تلك الأعمال فيها . والناقد الناقد الحساسة لا يستطيع أن يكون ناقدا حقا مالم يكن قادرا على أن يتلقى من العمل الأدبي ، أو الفني ، انطباعات واضحة لأنه عندهد سيكون كالصفحة الممتدة أو المرآة التربة ولن تجد فيه بعد ذلك في شيء جميع قواعد علم الجمال وأصوله ونظرياته . أو ألوان الأدب والفن المختلفة . بل إن معرفة المبادئ والأصول الجمالية والفنية وحدها لا تكفي لتكوين ناقد . ومثله في ذلك مثل من يظن أنه يستطيع أن يجيد لعبة الشطرنج بمجرد معرفته للمبادئ التي تتحرك وفقا لها كل قطعة من قطع هذه اللعبة فالواقع أن الأمر يحتاج إلى درية وبران وحساسية وادراك .

وتجاربنا اليومية تثبت أنه لا يمكن أن يفنى أي وصف للوحة زيتية في دليل المعرض عن مشاهدة تلك اللوحة وتلقى الانطباعات منها مباشرة ، كما أن أي تحليل كيمائي لنوع من الشراب لا يمكن أن يعطينا أي معرفة بمذاقه الخاص .

ورجال الكيمياء يسرون هذه الحقيقة تفسيرها علميا بقولهم أن كل مركب تتولد فيه خصائص لا توجد في عناصره الأولية ، فإما مثلا يتكون من

الأوكسجين والهيدروجين وفق نسبة محددة ، ومع ذلك فهو مركب مسائل مع أن عنصرية الأوليين غازين ، وله مذاق خاص لا يتجده في الأوكسجين أو الهيدروجين ، وإنما جاءته تلك الخواص من عملية التركيب والتفاعل ذاتها .

وما يصح في علوم المادة يصح أيضا في الأدب والفنون فقد نستطيع أن نحلل المسرحية إلى عناصرها من حوار وأحداث وصراع وشخصيات ، ومع ذلك لا ندرك قدرتها على التأثير في النفوس مالم نعرض لها كمركب متكامل صفحة روحنا ، وذلك لأن تركيب هذه العناصر ينسبها المحددة بعضها مع بعض هو الذي يولد قدرتها على التأثير ويحدد نوعية هذه القدرة ، وهكذا يقضى العلم الذي لا مفر من أحكامه الحتمية بأنه لا مفر من الاعتماد على التأثيرية في ادراك حقيقة العمل الأدبي أو الفني وقدرته أو عجزه عن التأثير في الناس على نحو معين ، وهذا هو الهدف النهائي لكل أديب أو فنان ، وقد يحطقه أو يخطئه الترفيق في تحقيقه .

وإذاً بالتأثيرية مرحلة أولى وجوهرية في النقد الأدبي أو الفني ، وإنما أسرف التأثريون عندما ظنوا أن تلك التأثيرية يمكن أن تصبح منهجا نقديا مكتفيا بذاته ويمكن الوقوف عنده . فقرأه مثل هذا الناقد لا يستطيعون الخلاص من نقده مالم يظن ذاتيا خالصا ، ولابد للناقد التأثيري من أن يعتبر تأثره بمرحلة أولى يجب أن يتبعها بمرحلة أخرى موضوعية يستطيع تحقيقها بأن يحاول تبرير انطباعاته وتفسيرها ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، بحيث تصبح انطباعاته الخاصة وسيلة إلى المعرفة التي يمكن أن تقع لدى الغير فيقتنع بها ، فهنا يلجأ طبعا إلى مبادئ وأصول الفن الذي ينقده ، لكي يستطيع تبرير انطباعاته بحجج عقلية باعتبار أن العقل هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر ، وأن يكن من المؤكد أن أي ناقد لا يمكن أن يستطيع تبرير وتسبب جميع انطباعاته وأحاسيسه الجمالية المرحلة الهروب . وفي ذلك يقول الموسيقي العربي القديم (اسحق الموصلي) في حديثه عن جمال النغم : « أن من الأشياء أشياء تدرجها المعرفة ولا تحيط بها الصفة . » وهو يعني بذلك أن هناك من الجمال ما يدركه الإنسان بأحاسيسه ولكنه لا يستطيع العبارة عنه وتبريره وتسبيبه بالصفات اللغوية ، أي بالحجج العقلية التي يستطيع

المير ادراكها ، وبالتالي الاقتناع بالاحساس الجمالى الذى تلقاه الناقد الخبير الحساس ، وقديما قالوا انه من المستحيل ان نجعل من الأبله سقراط .



كان المنهج التائرى والمنهج الموضوعى هما اللذان يتصارعان فى النقد فى أواخر القرون الماضى وأوائل الحاضر قبل أن تظهر وتسيطر فلسفات جديدة على وظائف الأدب والفن وأهدافهما فى الحياة ، وهى فلسفات لم تعد تسلم للآداب والفنون بأنهما نشاط جمالى فحسب ، وأهم هذه الفلسفات : الفلسفة الاشتراكية والفلسفة الوجودية اللتان نتج عنهما منهج نقى جديد تستطيع أن تسميه بالمنهج الأيدىولوجى ، وهو منهج يختلف عما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالمنهج الاعتقادى ، فهو لا يريد أن يؤخذ الآداب والفنانين على أساس من معتقدات خاصة بتعصب لها الناقد وتعمى بصيرته ، على نحو ماكان بعض النقاد المتعصبين للذين يشعرون أدب مفكر حر (كفوثير) لانه لا يحترم الاحترام الكافى فى نظرم عقائد المسيحية ، ويسخر من رجال الدين ، ويرى ان مصدر نفوذهم انما هو جهل العامة وتغليظهم ، بل يسعى المنهج الأيدىولوجى الى تبيين مصادر الأدب والفن من جهة ، وأهدافها أو وظائفها من جهة أخرى عند هذا الأديب أو ذاك ، وهو فى المفاضلة بين المصادر والأهداف عند الآداب والفنانين المختلفين انما يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر . فهذا المنهج يرى ان الأدب والفن لم يعودا مجرد تسلية أو هروب من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها ، وان الأديب أو الفنان يجب الا يعيش فى المجتمع ككائن طفيل ، أو شاذ ، أو جبان هارب ، أو سلبى بآه ، أو مهرج مسوخ ، وهو عندما يعرض للمصادر التى يستقى منها الأديب موضوعاته قد يفضل التجربة الحية المعاشة على التجربة التاريخية البالية ، وبخاصة اذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب أو تشغل مجتمعه وإنسانيته الراحنة والنقد الأيدىولوجى لا يكتفى بالنظر فى الموضوع، بل يتجاوزوه الى المضمون أى الى مايرغره فيه الأديب أو الفنان من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر ، فالموضوع الواحد قد يصيب فيه آديبين مختلفين مفهومين

متناقضين تبعاً لاختلاف نظرة كل منهما اليه واختلاف طريقة معالجته له .

ويرى المنهج الأيدىولوجى بحق ان ماكان يسمى بى أواخر القرن الماضى ، بالفن بلعن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر اذى تصطرع فيه معارك انحية وفلسفاتها المتناقضة . وان الأدب والفن قد اصبحا للحياة ولتنظيرها الدائم نحو مآهه أنفصل واجمل وأكثر أسعادا للبشر ، ويرى النقد الأيدىولوجى كذلك انه لم يعد من الممكن ان يظل الأدب والفن مجرد صدى للحياة ، بل يجب ان يصبحا قائدین لها ، معد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه الى الآداب والفنانين على انهم طائفة من الفردين الآبقين الشذوذ ، أو المنطويين على أنفسهم ، أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة ، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم فى الحياة ، وحن الحين لكى يلتزم الآداب والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية كلها . وبخاصة فى عصر تسير فيه الاكتشافات العلمية بخطى حثيثة . وقد يساء استخدام تلك الاكتشافات فتصبح وسيلة لتدمير البشر بدلا من اسعادهم ، وذلك مالم ينشط رجال الأدب والفن الى تحمل مسئولياتهم فى تغذية الوجدان البشرى وتنمية التفكير الإنسانى على النحو الذى يمكن البشر من السيطرة على العلم وتسخيره لخيرهم وما اصدق مفكر عصر النهضة الفرنسى (ابلية) عندما قال : لا ان علما بلا ضمير خراب للنفس ، ومصير الإنسانية كلها رهين بتنمية هذا الضمير بفضل تحمل الآداب والفنانين لمسئولياتهم كاملة والسير بتلك المسئوليات بنفس الخطى الحثيثة التى يسير بها اليوم التقدم العلمى .

وعلى أساس كل هذه الحقائق نرى المنهج الأيدىولوجى فى النقد يتاصر اليوم عدة قضايا أدبية وفنية كبيرة مثل قضية الفن للحياة ، وقضية الالتزام فى الأدب والفن ، وقضية الأدب والفن الهادفين ، وقضية الواقعية فى الأدب والفن ، وتفضيل الأدب أو الفن القائل على الأدب أو الفن الصدى . ومن الواضح ان كل هذه القضايا ترتبط بواقع الحياة المعاصرة وقضاياها ومعاركها ، وان يكن من الواجب ان نلظن ايضا الى ان الواقعية ليس معناها محاكاة الواقع ولاتصويره آليا ، وذلك لأن العبارة فى الواقعية بالمضمون الذى يصيحه الأديب أو الفنان فى الواقع،

أولا : تفسير الأعمال الأدبية والفنية ، وتحليلها
مساعدة لعامة القراء على فهمها ، وإدراك مراميها
الغريبة والبعيدة . وفى هذه الوظيفة يعتبر النقد
عملية خلاقة قد تضيف إلى العمل الأدبي أو الفني
قيما جديدة ربما لم تختلر للمؤلف على بال ، وإن
لم تكن مقحمة عليه .

ثانيا : تقييم العمل الأدبي والعنى فى مستوياته
المختلفة ، أى فى مضمونه وشكله الفنى ، ووسائل
العلاج كاللغة فى الأدب والتكوين والتلوين وتوزيع
الضوء والظلال فى التصوير مثلا ، وذلك وفقا
لأصول كل فن مع مراعاة تطور تلك الأصول
عبر القرون .

ثالثا : توجيه الأدباء والفنانين فى غير تخصص
ولا أملاء ولكن فى حدود التبصير بقيم العصر
وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء
والفنانين ، وهذه وظيفة يدور حولها اليوم جدل
شديد ، ولكنه جدل ينصرف إلى الأسلوب والنسب
أكثر مما ينصرف إلى المبدأ فى ذاته ، وكل ما
يجب أن نحدد فى أداء هذه الوظيفة هو عدم
خلق المبقيات ، أو حرمانها من الحرية التى لاتصلح
الحياة فإنها بدونها ، وإن كانت العبقرية الصادقة
قادرة على أن تلحق نفسها وأن تقود نفسها ، وإن
تفعل بمصرحة وبمقتضيات هذا العصر وحاجات
البشر ، ولا يمكن لعبقرية حق أن تتسكع أو تهرب
فالمبقرية قدرة إيجابية فعالة ، وبغير الإيجابية
لاستطيع أن تعيش وإن تنمر ، وأما الهروب أو
التسكع فمن خصائص أشباه العبقرية لا العبقرية
ذاتها .

وهكذا يتضح لنا كيف أن المنهج الأيديولوجى
قد حدد مجال عمله فى النظر فى مصادر الأدب
والفن وأهدافهما ، كما حدد وظائفه فى تفسير
وتوجيه الأعمال الأدبية والفنية .

أى وجهة نظره إلى هذا الواقع والحكم الذى يريد
أن يوحى إلينا به من خلال الصور الفنية التى
اختارها لموضوعه ، ولذلك ليست هناك واقعية
مجردة ، بل هناك واقعية متشائمة هى الواقعية
التي عرفها الغرب فى القرن التاسع عشر ، وهى
التي تؤمن بأن الإنسان شرير بطبيعته وبحكم
تكوينه الفسيولوجى نفسه ، وكأنه بذلك شر حتى
لافكاك منه إلا بأن يغير الإنسان من طبيعته العضوية ،
وهناك الواقعية المتفائلة التى وإن لم تنكر وجود
الشر فى الحياة إلا أنها تعتقد أن الشر عرض
تولده عند الأفراد ظروف المجتمع الفاسدة
وتكوينه المورفولوجى غير السليم ومن ثمة فلا
محل للتشاؤم لأن أسباب الشر من الممكن إزالتها
وبذلك يعود الإنسان خيرا وهذا هو مصدر تفاؤلهم .

والشئ الذى نحرص على أن نختم به حديثنا
عن المنهج الأيديولوجى فى النقد هو أنه منهج لا يريد
أن يسلب الأديب أو الفنان حريته ، وكل ما يروجوه
هو أن يستجيب الأديب والفنان لحاجات عصره
وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية ، وهو لابد مستجيب
إذا فهم وضعمه الحقيقى فى المجتمع ، وأدرك
مسئوليته الكاملة ، ونهض بالدور القيادى الحر
الذى يصزق مكانة الأديب والفنان ويرفع شأنها
إلى مستوى الإيجابية الفعالة التى لا يمكن الاحتفاظ
بالتقييم الفنية والجمالية أهم وسيلة لتحقيقها ،
فالادب أو الفن يغير القيم الجمالية والفنية ، لا يفقد
طابعه المميز فحسب ، بل يفقد أيضا فاعليته ، لأن
تلك القيمة الفنية والجمالية هى التى تفتح أمامه
العقول والقلوب حتى قال أفلاطون : « لو صيغت
الحقيقة امرأة لأحبها الناس جميعا » وهو يرمز
بالمرأة للجمال وقدرته على استهواء العقول والقلوب .

وفى ضوء كل هذه الأسس العامة يحدد المنهج
الأيديولوجى فى النقد وظائفه فى ثلاث مهام هى :



عالم نجيب محفوظ



بقلم: إدوارد الخراط

قصصه الاجتماعية والنفسية ، وثلاثيته الكبيرة ، حتى آخر أعماله « السمان والخریف » التي تنتهى أحداثها بانقضاء خمس سنوات بعد الثورة - نجس علاقات داخلية تلعب بعضها البعض ، هي أكثر من مجرد التساوق الغلبى بين أعمال كاتب واحد ، بل هي فيما نجس النغمات الرئيسية الواحدة فى تكوينات موسيقية مختلفة تتباين فى أشياء كثيرة لكنها تقوم على قرار يمينه تتردد أصداؤه العميقة فى كل أعمال الكاتب - لعلمها المشكلات الكبرى التى يظل الكاتب يواجهها بالسؤال ويلج عليها بالسبر والعلاج والاستقصاء مرة بعد مرة ، فلا يظفر قط بجواب ، الا أن يكون الجواب منطوياً فى إقامة السؤال نفسه من خلال التجربة الفنية .

وفى هذه الرحلة الطويلة التى نفظمها مع الكاتب الكبير نلتقى للمرة بعد المرة بانماط يمينها من المواقف والشخص - لا تكاد تتغير فى نسيج تكوينها ، ولكن مقدرة الكاتب الفارقة تخلفها فى كل مرة خلقاً جديداً - أو يكاد أن يكون جديداً - وحينئذ الفنية الواسعة تضعها فى سياق متدفق يستأثر بالانتباه فتقتل الأذن عن الأصدا الفدية التى طرقت المسامع من قبل .

ومن ثم فإن هذه الأنماط يمينها من المواقف والشخص ليست تكراراً رتيباً لنغمة واحدة ، هي

لن تلتزم هذه الكلمة بمنهج نقدى دقيق صارم ، لن تمسك الى دراسة تستقصى أركان عالم شامع وعجيب وملء ، ولن تدعى لنفسها حقاً فى الحكم القاطع ، لن ترفع موازين وعند الميزان لن ترجح كفة على كفة ، لن تضع تقييماً ولن تزعم لنفسها - أيضاً - تلك السمة الموضوعية التى تنفى كل ميل للهوى ، ليست هذه الكلمة من ذلك كله بشئ . بل هي انطباعات وتقديرات بين يدي فن عظيم ، هي أولا وقبل كل شئ كلمة محبة وتقدير للكاتب العظيم الذى أحبته مصر كلها وأزجت اليه التحية والتقدير . هي رحلة من غير تخطيط ، فى رحاب هذا العالم المتعدد الجنبات ، المحكم التشميسيد ، الذاهب الى حدود بعيدة ارتفاعاً سافاً ، وعمقا غائراً ، وجيشاناً عتيفا بين أقصى أطراف المواطن والمواقف التى تضطرب بها نفوس الناس وتتخبط ، تسير بها ربح رخاء أو تسوقها عواصف هوج .

هذه كلمة إذن الى جانب أنها كلمة المحبة وعرفان الجيل - فيها محاولة لسبر أغوار هذا العالم الذى يقيمه الفنان العظيم أمام أعيننا ، وتلمس أعمده وركائزه ، والتسائل أيضاً الى أركانه .

ففى كل أعمال نجيب محفوظ - متسدة أن كتب « عبت الأقدار » أولى رواياته التاريخية الثلاث التى استلهم أحداثها من تاريخ مصر القديمة عبر

الارادة الانسانية عنده ، مها أحيطت ، ارادة عنيدة ، وقوة الحياة تيار دافع يحتفى نجيب محفوظ بما فيه من متعة ومغامرة ، كما يحتفى بما يجز من ويلات وهزائم وضياح .

هل العالم الذى يخلقه لنا نجيب محفوظ منبت الصلة بالعالم الذى تمش فيه الكائنات الانسانية ، عالم المأساة المتهدة والوت المتريص والاخفاق الذى يصيب عز الامانى ويحبط أعنف الشهوات ؟ العالم الذى تجرى فيه مصائر الناس ، فى كون ما تلقى تستجوبه فلا يجيب ، تتطلب منه السعادة والفهم والاستقرار والثروة والايمان ، فلا تظهر فى الغالب الا باليؤس والحيرة والسقوط؟ العالم الذى تضطرب فيه كائنات اجتماعية تنمى الى قطاعات محددة المسالم من مجتمع له موقعه المرسوم فى المكان والزمان ، فى حدود الطبقة الوسطى الصغيرة بأطرافها علوا وسفلا فى السلم الاجتماعى ، فى حدود ثلاثينات هذا القرن بأطرافها الزمنية استديارا حتى أوائله واستقبالا حتى منتصفه ، وهو يلتزم حدود هذه القطاعات التزاما آمينا صارما ، فليست مصر كلها - مصر الملاحين ومصر الصيد الهائلة العميقة بأسرارها وغواضها ، مما يدخل فى نطاق ~~عالم نجيب محفوظ~~ ، إنما هى دائما القاهرة ، الا خطيف صرفة وهى أساسا القاهرة الأحياء القديمة فى الحسينية والجمايلية والعباسية وما يقاربها ويجاورها ، إنما القاهرة الحديثة فهى أقصى تخوم هذا العالم فى حدوده المكانية .

أما الاسكندرية ورأس البر فلم نمر بها الا فى آخر أعماله .

بعد أن نفرغ من التسليم بدقة الاداة الفنية عند هذا الكاتب العظيم ، وسعديته ، ومقدرته الخارقة على التصميم والبناء ، وصبره الطويل فى خدمة فنه - وليست هذه كلها فيما أحسب بحاجة الى فضل بيان أو استشهاد من المتن - فهل يسعنا الا أن نسلم بأن القدرية ، والتشائم من القسومات المميزة فى الوجه الذى يطالعنا به عسالم نجيب محفوظ ؟

أحسب أن نفرغ ثانيا من التسليم بارتباط هذا الكاتب بمجتمعه ارتباطا وثيقا . ونحن نجد فنه ينعش بالشواهد على ذلك ان كنا بحاجة الى شواهد . فإذا كنا نسعد بأن نجد بيننا الكاتب العظيم الذى تملكه - بل تفض - مشاكل مجتمعه ،

ان صبح القول ركائز ثابتة تدور حولها تجارب متجددة أبدا ، وفى كل مرة ترتفع هسهه الركائز الثابتة الى آفاق جديدة ، ولعل درامات التجارب الفنية الدروب التى تحيط بها من كل جانب تكشف عن أعماق أخرى منها ، وعن أبعاد لم تكن مستبانة من قبل .

فإذا مضينا فى رحلتنا الى آخر الشوط ، فهل يسعنا الا أن نسأل ونلج فى السؤال : ما سر هذه المصادقات الغريبة التى تقع فى كل روايات نجيب محفوظ موقع القضاء الذى لا يرد ؟ هى مصادقات مرسومة دقيقة التصميم محكمة الوقع ، بل هى ليست بالأحداث العرضية العفوية ، كاتى بها تنتظم فى سلك منطق ما - قد يبدو لأول وهلة مجايبا لقواعد المنطق - لكنها تنزل كالضربات المحتومة تصيب فى النفس اقتناعا تاما أولا لا يقبل التساؤل .

شيء ما فى أعمال هذا الكاتب يقتضى هذه الحتمية الصارمة المفروضة على كل شيء فى عالمه ، حتمية مفروضة أولا وقبل كل شيء على هذه الأحداث التى تقع كأنها تتأتى بالمصادفة . هل هى القدرية المطلقة ، قدرية تستخفى ، راسخة وطيدة ، فى قلب الأساس العميق المدفون الذى تقوم عليه الحتمية ذلك ، بنايات محكمة التشديد ، دقيقة التصميم لا تغفل عن أدق التفاصيل ، ولا تنسى أن تمنى أقصى الضاية بأوهى الروابط كما تمنى بأقواما بنيسة وأضخمها قواما ؟

فإذا أوشكنا على الاقتناع - بل اليقين - بأن هذه القدرية الغريبة العميقة الجذور هى أول قسومات فن نجيب محفوظ ، فهل ثم صلة بينها وهذا الظل الرائج من التشائم الشامل الذى يرين على كتاباته كلها ؟ فما من شك فى أن عالم هذا الفنان الكبير ليس بالعالم المشرق النير بالتفاؤل السهل - وهل ثم فن كبير يقوم على التفاؤل الرخيص القريب المثال ؟ ذلك سؤال لا يجوز أن نقض البصر عنه ، على أى حال .

ولكن التشائم عند نجيب محفوظ ليس تشاؤما مطلقا وإن كانت نغمته هى الراجحة ، وهو لن يقطع بشيء أبدا فى هذه القضية ، ولكنه لن يخون رؤية الفاجعة ، لن يلوذ منها أبدا بالهرب الى الحبل القريب . وإن تكن ثم مخايل من التور تومض فى هذا العالم فهى لن تنطفى أبدا انطفأة العمم .

ليست هي حصائلها استلزاماً صبوراً ومريحاً وجسوراً في وقت مما ، ويحس نض هذا المجتمع احساساً مرهقاً ، وفي خلال ذلك ينهض بعمل هو أشبه شيء فعلاً بعمل المسح الاجتماعي الشامل ، دائماً في حدود قطاع واحد واضح الحدود من مجتمع مصر في فترة زمنية واحدة واضحة الحدود ، وإذا كانت سعادتنا بذلك خليلق بها أن نتأكد إذ نقارنه - عن قصد أو عن غير قصد - برصفاته من كتابها الكبار فلا تكاد نعثر عندهم على مثل هذه الكفاءة الكبيرة في الرصد الاجتماعي والتسجيل التي يوشك أن يصل أحياناً إلى حد الجفاف من فرط الدقة ، فلا ينبغي أن ينسبنا ذلك أنه هذه الميزة الكبيرة في فن نجيب محفوظ - شأنه في واقع الأمر شأن كل فن عظيم - ليست الا ظاهرة تأتي في المرتبة الثانية ، بل هي فيما نزع إحدى حيله الفنية القادرة البارعة ، نحن هنا بإزاء هوم اجتماعية تتصل على الفور اتصالاً حسيماً بالهجوم الميتافيزيقية الكبرى - وهذه هي الشغل الشاغل لكل فنان عظيم - هوم الخير والشر ، والمعادلة بمعناها الأشمل الأم ، المعادلة الكونية ان شئت ، هوم المصير ، والفناء ، والمعرفة ، والفساد ، والسعادة ، والمحنة ، وأما اظننى هنا أيضاً بحاجة إلى الاستشهاد بالثبوت ، ففي الوسم أن تساق جنباً إلى جنبه ، ولكنني أكتفى بما يقوله نجيب محفوظ :

« طالت منذ أنزل يستغل الآخرين بالفساد والشر فالتمايز ، الذي يستغل شرير والمستغل بالى .. والملاذات بينهما حقد وكراهية ، وما بين الشر واليأس لا تطلع إلى الله .. اننى اطلب الحياة حياة انسانية ملاذات النار تقوم على الحب والتعاون حتى يستطيعوا أن ينجموا إلى الله .. أنا كنت ليلسوا ولكني أحلم وهذه أحلامي .. أطلع إلى لون من ألوان الحياة تستطيع أن تطلق عليه « الصورية الانشائية » .. الحياة هي التطلع إلى الله .. والانسان لا يستطيع أن يعرف الا اذا ارتفعت حياته إلى مستوى تظيف خال من الفاسد والشرور » .

والتصوف - على سبيل الاستطراد - من هوم نجيب محفوظ التي ما تلقاً تلازمه وتلح عليه ، وما تلقاً تظهر في عالمه ، منذ « خان الخليلي » حتى « السمان والخريف » .

وأما أحببت أن أفرغ من قضية ارتباط الكاتب بمجتمعه ، وأن أسلم بها بديته ، فهي من أوليات الفن ، والفن الروائي بخاصة ، وهي من مسائل استلائية نجيب محفوظ ورسوخ قدمه على أرض فنه ، وهي إحدى فضائله أو أحد أفضاله ، وقد كنا نتفقاها عند رواد آخرين لهذا الفن في تاريخنا - أحببت أن

أفرغ من هذه القضية حتى نفرغ لما قد يكون أغلر شأناً في تفهم فنه ، وتكشف المناخ الفلسفى أو القوام الفكرى لهذا الفن العظيم .

كتب نجيب محفوظ في سنة ١٩٣٩ أولى رواياته « عبث الأقدار » فهل كان من مجرد المصادفة أم من توفيق الحس النادر أن يطلق عليها هذا الاسم الذى يبدو لأول وهلة رومانياً ، ساذجاً في رومانيتها ، بل يبدو كأنه من عناوين تلك الروايات التى تعج بها أسواق التسلية والتلهي ، كروايات رايدر هاجارد الذى كان نجيب محفوظ عندئذ معجباً به ، يقرؤه بشغف ، فلهلك تلمس تأثيره واضحا في كتاباته الأولى .

يخيل لى أن عبث الأقدار هو مقوم رئيسى من مقومات عالم نجيب محفوظ ، ومهما أجلت النظر في كتاباته طويلاً وعرضاً خلال السنين الطوال فلن يسمنى أن أفلت من اليقين بأن هذه القدرة من مميزات فنه وفكره .. ولعل القدرة أيضاً من خصائص رؤيتنا الأصلية نحن المصريين منذ أقدم عصور تاريخنا .. ليست أقطع في ذلك يشي ، ولست أفسر هومه القدرة في الوقت نفسه تفسيراً ضيقاً يقصرها على الاستسلام للصير استسلاماً سلبياً خافياً . فقد تكون شجاعة العمل ، والصبر عليه ، والكفاح الدؤب ، إلى غير ذلك من المفاخر ، وركوب المخاطر ، كلها وألها على داخل إيمان - يتجاوزها كلها - بالقدر وبالقدرة المحتوم ، بأن المكتوب على الجبين لا يد أن نراه العين . وليس ذلك تناقضاً الا في الظاهر ، والمواقف الفلسفية الحديثة تعرف مثل هذا التناقض وتسلم به ، التناقض بين اليأس الكونى وحرية الانسان في تخطيط مصيره ، بين القلق الوجودى والاختيار ، وتعرفه في خلقية الكفاح في داخل نطاق النعيت ، أو العمل الأخلاقى في داخل نطاق اليأس رفى مستوى الشجاعة والاخلاص .

ومهما يكن من الأمر فقد اتخذت المشكلة أوضح قوالبها وأكثرها عرياً ، في رواية نجيب محفوظ الأولى .. وهي المشكلة التى ستصبح فيما بعد من أولى بؤرات اهتمامه ، وسوف تتصل عنده أوثق اتصالاً بمشكلة حرية الانسان في العمل ، ومصيره في العالم . « عبث الأقدار » هي قصة ارتقاء « ددف رع » عرش مصر ، خلفاً عظيمها لسلف عظيم هو خوفو صاحب الهرم ، وهي أيضاً قصة ارتقاء ابن وفى نموذجي من أبناء الطبقة الوسطى مدارج المجد

الأول مرة ، في أكثر القوالب هرا وبساطة ، بالكثير من المواقف والشخصيات التي سوف نتعرف عليها مرارا فيما بعد . الموقف الطيب بسلامه المرسومة بتأني وتخصيص حريص ، كم مرة سوف نلقاه ، في موطن الحكمة الذين تقص بهم روايات نجيب محفوظ . هذه الملامح الجسمانية والقسيمات النفسية مرصودة في تسجيل دقيق ، مركزة في واحد أو موزعة على كثيرين ، لكنها هي لا تتغير كأنها من ظواهر الطبيعة في مصر . والفن الذي يحب الأميرة بنت الملك من أول نظرة ويخلصها الحب حتى النهاية ، ويخطبها لنفسه من مقام أبيها العالي . إن قصة هذا الحب وهذه الخطبة سوف تلاحقنا في روايات نجيب محفوظ ، وقد اتخذت صورا شتى ولكن نطمح باق ثابت أبدا لا يحول - بنامون وراودييس في «رادوبيس» ، «أسفينييس وأمتردييس» في «كفاح طيبة» ، «محجوب عبد الدائم في القاهرة الجديدة» ، «رشدلي وتوال في «خان الخليلي» ، «كامل رؤبة ورباب جبر في «السراب» ، «كمال وعائلة في «قصر الشوق» ، ثم عيسى وسلوى في «السمان والخريف» ، بل إن خطبة عباس الحلو ، وحبيبة في زقاق المدق قد لا تخلو من أصداء لهذا الموقف الخطي الشهير .

هل هي أحسن خصائص الطبقة الوسطى الصغيرة - تطلعا إلى التعلق بأذيال الطبقة التي تلوها في مدارج السلم الاجتماعي ، هل هو شوق من أشواق النفس الإنسانية الخالدة - تطلعا إلى الارتقاء علوا في مدارج السلم الذي يصل بين الأرض والسماء ، سلم يعقوب في التوراة ؟ أيا كان الأمر فالغالب الأعم أن يستقط المنطلق إلى أعلى ، أن تتدهور درجات السلم تحت قدميه .

وعلى الرغم من أن الروايات الفرعونية الثلاث تدور في مصر القديمة ، وعلى الرغم من احتفال الكاتب بأن يسوق التفاصيل ، كمادته ، فلسات أجد فيها روايات تاريخية بالمعنى الحقيقي . هي روايات أفكار وأفضية وتحليلات ، وإن اتخذت أطوارها من التاريخ القديم . فهي لم تقلب رائحة التاريخ المميزة ولا تبعث نكهته ومذاقه . لم تهتز الحياة بكثافتها في الأسماء التاريخية ، ولم يتسح لنا أن نفوس في أعماق بصائرهم وعقائدهم ورؤيتهم للحياة . والأرجح أن هناك حيودا عن التزام الدقة كل الدقة في تصوير العادات والأدوات وأنماط السلوك

حتى أسمى مراتبها - وهذه قصة أخرى لن يفصا نجيب محفوظ يرددها في كل أعماله على وجهه التقريب ، بكل تنوعاتها المعقدة النسيج - ولكنها فوق ذلك كله قصة القدر المضرروب النافذة كلمته ، أو بالأحرى قصة الحوار الذي يدور دائما بين الإنسان إذ يتحدى الجبرية المفروضة عليه وهذه القوة العليا المطلقة الكلية التي تحدث في النهاية مسار حياته مهما تلمس من قبضتها . حوار ينتهي دائما باخفاق الإنسان وانحدار بطولته ، ينتهي دائما بسيادة شيء ما أعلى من منطق الإنسان وأقوى من كل جهوده :

«... إن كنت كلمة الحكمة المبررة التي لقنها الإرباب للعب . بان الطور لا يخرج من القدر . لو كان القدر كما تقولون لسُخف معنى الحق ، واندرت حكمة الحياة ، وهانت كرامة الإنسان ، وسوى الاجتهاد الاندما ، وانصل الكسل ، والبطالة النوم ، والقوة الضعف ، والثورة الخنوع ، كلا . إن القدر امتداد فاسد لا يخلق إلا الإرباب التسليم به . وعلى الرغم من هذا الاحتجاج القوي الرائع فمن المصيب أن تنتهي الرواية بنفاد كلمة القدر . فهل يرى الكاتب أن معنى الخلق لسخيف ، وإن حكمة الحياة للندرة ، وإن كرامة الإنسان هي حقا من الهوان يمكن ؟

غريب أن مضى حكم القدر أنه يصحني ، في أولي روايات نجيب محفوظ ، عن طريق ~~الطوبى~~ من الإلهج المبرور والخلق الفاضل والشجاعة الشراقة . وحصافة العقل ولطنة القلب مما «جاءت نبوءة ساحر بكلمة القدر أن سيرتقى عرش مصر» ددف رع ، وهو يعد طفل رخسيع ، ومن ثم فأن يخلف خوفه على عرشه ابنه من صلبه ، واذن فلينهض خوفه ليقتض على الطفل الرخسيع . ولكن «ددف رع» بلغت من هذا المصير الرهيب - ولكن ينتحر أبوه كاهن رع الكبير ، ويغديه طفل آخر فيموت عوضا عنه ، وتهلك أمه في طريق الهرب - هذه الكوارث التي تحل دائما بالأبرياء في مجرى فاجعة مطلقة في مسارها لا تتحمل ، هي نعمة أخرى من النضات الثقيلة التي لن تلتأ تتردد بأصداها الموجهة طالما صحبنا هذا الكاتب القاسي في عسائه الرهيب . ولكن قسوة الكاتب هي قسوة الأمانة المطلقة ، والصدق الكلي بإزاء رؤية لا تهاب المواجهة ولا تلوذ بقناع .

ومضى الرواية حتى يعنو خوفه في النهاية لكلمة القدر ، ويموت ، على عظمتها وحكمته وإحاطته بأسباب السعادة كلها ، مقهورا . وفي هذه الرواية نلتقي

وتصوير العقائد - بل في أسماء المدن والبلدان حيث يستخدم الكاتب في الغالب الأعم الأسماء اليونانية لبلدان في عصر لم تكن اليونان فيه قد عرفت عنها شيئا على الإطلاق - هيراكليونبوليس مثلا بدلا من هاتين اسمتي «هناميا» و«أميوس» بدلا من نوبيت - ولكن الأسماء المصرية القديمة ترد أحيانا بدلا من الأسماء اليونانية في الوقت نفسه نخب بدلا من «إليثيابوليس» «الكاب» .. وهكذا . تلك مسائل متروكة للباحثين التاريخيين وأصحابهم، ولكن ذلك كله يهون ، بالطبع ، فإني زعيم بأن هذه الروايات ليست بالروايات التاريخية ، وهي ليست على اليقين روايات رومانية ، مهما أحب الكاتب أن يسميها بذلك ، بل هي في غنى الإلهامات الأولى للأبنية العقلية الشائعة التي سوف يبينها نجيب محفوظ ، والتجارب الأولى التي يتبع فيها لقومات فكره الأساسية أن تتشكل خلفا سويا .

لكننا لم نفرغ بعد - وما لنا أنفأ صنف فرغ وشيكا ، من مسألة القدر والمصادفة في عالم نجيب محفوظ ، إنما نلتقي بها في «رادوبيس» ثالثة الروايات الفرعونية ، وسوف نلتقي بها في كل رواياته على وجه التقريب :

«مصادفة ؟ أن هذه الكلمة بمفهومها القوي يعني بها التخطئ والعمى ، ومع هذا فهو الربيع الزخرف لا يلب الساعات وأجل الكوارث ، فلم يبق إلا أن يقتل - من أحداث المنطق - كلا .. أن كل حادث في هذا العالم لا شك موكلة بإرادة رب من الآرياء ، ولا يجوز أن يعلق الألهة الحوادث - جلت أو قهت - علينا أو لهما .. »
«وما المصادفة ؟، إنها قضاء مقنع !
- أنها كالمائل المتأهب .

«رادوبيس» هي قصة هذه «المصادفة» أو هذا القضاء المقنع الذي ربط مصير فرعون مصر من نرع الثاني بالفانية رادوبيس ، وفقدانه العرش في سبيل هواه الجوح ، وهزيمته ، من جراء هذا الهوى في صراعه مع كهنة آمون . وتنتهي القصة بنهاية أخذنا منذ الآن نتعرف على ملامحها وننتظر ضريبتها ، تنتهي بمقتل الملك ، وانتحار رادوبيس ، وقضاء طامو القائد العظيم على نفسه بالخيانة ثم بالفضيحة ثم بالانتحار .

في «كفاح طيبة» ثالثة الروايات الفرعونية ، وأصلها عودة وأحفلها بمشاهد الكفاح والحرب والتدبير الحكم لتحرير مصر ، والإرادة النافذة إلى هذا الغرض ، تلعب المصادفة أيضا دورها في التقاد اسفينيس - وهو أحسن مستخفي تحت اسم تاجر

متنكرا بزيه - ، وأمنريديس بنت ملك الرعاة الأعداء - وهي الأميرة التي علقها قلبه حتى النهاية - وقصة الحب والهوى المتنكوب في هذه الرواية ، وهي القصة العاطفية الوحيدة فيها ، يدور محورها حول مصادفة - أنها قضاء مقنع ! - ثم تأتي إلى خاتمة حزينة بالغة الأسى ..

أما في «القاهرة الجديدة» فالتقدير يلعب بيد جيسور ، والمصادفة ضربة بارعة قاصمة - محبوب عبد الدائم ، البطل العنسى المسافر في تجرده من كل أصول الخلق القويم في سبيل المصلحة والمصلحة الأنانية وحدها ، البطل الفذ الذي رسمه نجيب محفوظ بدقة الباثولوجية التي سنألفها فيما بعد ، البطل المتحلل الذي رفع شعارا واحدا يظل حياته حتى الخاتمة الفاجعة المحتومة : شعار «طف» - «كل شيء» «طف» - «إنا أنا ومتعني وسعادتني ومجسدي ونروتي» ، محبوب عبد الدائم قد جاء ليعقد قرانه على عشيقه فاسم بك فهمي ، وهو لا يعرفها ، بنزوحها حتى يفتلي بزواجه الشائن على المصلاة الأنيفة التي تربط بينها والرجل الخطير ، ويتقاضى الشمن - وظيفة في الدرجة السادسة لها مستقبل باهر مضمون - فإذا هو يلتقي وجها بوجه بأحسن صناعته - حبيبة صديقه القديم ، الفضيحة الأخرى في ميراث الكارثة والظرف الآخر من طرفي الفضيحة -

«أما نتقني ؟
لفظ اليه يبتئ ذامتين وتمتم قائلا :
- أني أصعب لهذه المصادفة !
- كيف ترى هذه المصادفة ؟
- مصادفة سعيدة بلا جدال !
وجعل الأحشيد يتكلم من المصادفة متفلسا .. وظنهم شعاعة أنه أحاط بالوضع حين قال : أن المصادفة من صنع الله ويأمره سبحانه .»

ويتنقذ الزواج ويقول محبوب لشريكه :
« - تألفت حياتنا بمعجزة ، وما كنت أحسب قبل اليوم أن المصادفة تلعب هذا الدور الخطير في حياة الإنسان ، لصا أحتيا أن تسفر من منطقنا ومن سنن الوجود جميعا »
وعلى هذه الوتيرة تقع أخطر الحوادث شمانا في عالم نجيب محفوظ - أغلب السعادات وأجسل الكوارث - ما من رواية تخلو من مصادفة غير مفهومة وغير مفسرة تأتي فتتال الأبطال في الصميم - تقتلهم أحيانا - أو تحيد بحياتهم في طريق جديد يختط لحصارهم على غير انتظار - وقد تستخفي المصادفة بقتاع واه شفيف من التدبير ، وتبدو كأنها حدث له منطقته المقبول ، وعلاقات الجيرة أو القرابة أو اللقيا في طريق مشترك هي النكاة المتصادفة التي

القول ، فتقلب الأمور عن مسارها المؤلف ، وعندئذ لن يفنى الحزن عن القدر مهما حاول الإنسان جهده في جلاء الأقدار ..

أما الوجه الثاني فهو هذا التصميم الدقيق البارع الصبور الذكي الذي يتقضى الأسباب حتى جئورهما الأولى ، ويتتبع سمات الشخصية في ملامحها الجسمية والنفسية معا حتى الأصلاب الأصلية ، ثم يسوق المقومات البيئية للشخصية ، وظروفها الاجتماعية ، وملابساتها الوضعية ، وتكويناتها الحيوية ، يسوقها في موكب متراس الجزئيات ، لكل منها مكانه المدد سبلها بحرص وتدبر ، يدفع اليه بلا هواة ، لا يحول عنه قيود شعرة ، ويتخذ موقفه في النهاية حتى تكاد الأذن أن تسمع له اصطكاكا خفيفا ولكن محتوما ، كما تتخذ كل قطعة موضعها المرسوم من آلة ضخمة هائلة ، وتتلاحم التروس تلاحما ناعما ولكن لا حول عنه ، ويلور كل شيء - بعد أن تنسزل الضربة الأولى الغريبة التي لا تفسير لها ، العلة المحركة ، الكلمة التي تقال في البدء على وجه الغمر - فإذا النظام الصارم الدقيق هو السيد الذي لا منازع لسيادته ، وإذا لكل شيء مهما صغر تفسير ، ولكل شيء مهما كان ظاهرة سبب ، وإذا كل شيء ينفرج في سياق معادلة المعادلات الرياضية تأخذ رموزها برقاب بعضها البعض في منطق لا يتسرب اليه أدنى اختلال ، وإذا بالكتاب الخلاق يقهر كل عقبة بارادته النافذة ومعرفته المحيطة بكل شيء ، وهو يمسك في يديه ، مسكة ثابتة ، لا تهتز قط بكل خيوط الشخصيات والأحداث ، حتى لتحسب انعدام الحرية انعداما في جميع أركان هذه الآلة الضخمة الدوارة هو قانونها الوحيد المتجهم الذي لا نقض له .

وليس هناك أوضح من الثلاثية الكبيرة دلالة على هذه الجبرية التي لا تعرف تهوانا في تفسير الأشخاص والأحداث ، ومقابلتها بعضها بازاء البعض ، وتحدد أصلاها وتسلسلها بعضها من البعض ، وتساقها بعضها مع البعض ، واستخلاص نتائجها من مقدماتها استخلاصا حثيثا لا معدى عنه ولعل « السراب » من أبعد التجارب اعمانا في قسوة هذه التجربة العملية الرهيبة ، في تتبع مسار البطل من قبل أن يولد حتى ينتهي بخاتمته الجوية ، في كل منفرجاته الحيوية والبيئية والنفسية ، ومهما غلا الكاتب في الإيهام بتصوير

تعمدها لمصادفة أحيانا في هذا العالم الذي يجري فيه كل شيء محسوبا أدق حساب ، ثم تسقط فيه فجأة صواعق من الأحداث تأتي من خارجه دون تفسير - انه انقضاء المنتقم - ولكن هذه التكة الزاهية لا تكاد تستقيم على عهودها : هناك دائما نافذة مفتوحة بالمصادفة تقضى إلى أبواب لا يمكن اغلاقها ، هناك زيارة في سبيل غرض هو أبعد الاغراض عن الحب والزواج ، تنتهي بالمصاهرة وتشابك أوثق الوشائج ، هذه النافذة المفتوحة نجدها في « خان الخليل » ، في « زقاق المدق » ، في « السراب » - هذه الزيارات نجدها في « بداية ونهاية » وفي « قصر الشوق » - أما لقاء نور ، البقي القديمة ، وسعيد مهران اللص والضحية والرمز ، وقد كاد ينسأها فمثال فريد على مجرد صدفة تبدأ مسارا من أخطر المسارات - ولعل « اللص والكلاب » أروع أعمال نجيب محفوظ دلالة على القدرية ، في عالمه .. فاللص يشبك مصيره بمصير الغانية ، نتيجة لهذا اللقاء الذي جاء مصادفة ، ولكن الأمر الأخطر هو المناخ السائد في القصة كلها ، فالرصاص الطائش دائما يصيب الأبرياء - هذه نبرة رئيسية في هذا العالم كله - والنسيج في نهاية القصة سيدها ولحمته طائفة متلاحقة من المصادفات التي لا تفسير لها : ضياع نور ضياعا كاملا غريبا غير مفهوم ، ثم اختلاط أغرب من مصادفات النسيان والجوع الذي لا يجد شعبا والشوق المستيقظ فجأة كاويا لا يجد الجواب . أما في « السحمان والتخريف » فهي المصادفة التي انتهت بأن وجدت ويرى نفسها في كنف عيسى وفي سريره ، وهي المصادفة التي انتهت بأن وجد عيسى لنفسه ابنة ما كان أقربها إلى نفسه وما كان أبدها عن حياته في وقت معا ، مصادفة أتت بالبنيت - بالأمل المرجو المحبوط - إلى هذا العالم ، ومصادفة جذبت عينيه إلى أمها في ليلة من ليالي الضجر ، بعد أن مر على يابها أياها كثيرة متتابعة دون أن يرى .

وهل يمكن أن نسمي مقتل فهمي في « بين القصرين » أثناء مسيره في مظاهرة سلمية بعد أن أوشك الجهاد أن ينتهي

« وما ندرى إلا والرماس ينال علينا من وراء السور بلا سبب .. بلا سبب »

للقدرية في هذا العالم الغريب وجهان . وجه قد تملينا بعض معالنه ، هو وجه هذه المصادفة التي تحل فجأة دون سبب ، تنزل من الخارج إن صح

الأحداث والملابسات وتشريحيها ، فالتأني نحس طول الوقت بأنفس رتيبة مطاردة غرض ثابت ، مطاردة لا تحيد ولا تتحول مهما تفرعت المسارب وقويت الاغراءات ودقت المنطلقات .

و « السراب » بعد ذلك لوحة شاملة للنفس التي تتخذ منها موضوعها ، محيطها بها أشمل الاحاطة للموقف الأوديسي في ظروفه جميعا - فهي ترتفع بذلك ، من فرط كمالها وحتميتها ، الى مرتبة الاسطورة ، وهي لا يمكن ، في ظني ، أن تكون مجرد حكاية واقعية .

« ان اسرنا مصابة بدهاء قتل الوالدين ، ولقد حساوا والدا ان يقتل جدنا فاغلق ، وامدت الكرة على انفسا لجمعت . »

هذه اصداء الاسطورة الخالدة ، قصة اوديب ولايوس وجوكاست ، تحاصرا ، مهما بلغ من فن الكاتب في تنويع ملابسات الموضوع والايهام بواقعيته . هي اسطورة تتجاوز النطاق الفرويدي، وتتحدى بلا شك مجرد السرد البانولوجي لعالة فردية شاذة . ولما تنقضي الايابة والبزرة الخام في نفس الانسان - كل انسان - حتى تصل بها الى آخر ابعادها ، الى ملء اذهارها الشمس ، حتى تبلغ بها الى مواجهة الانسان والقيصر ، والى التطهير الكامل بتجرع الكارثة الكاملة حتى الحياة . وهكذا يفتح الطريق بكل امكانياته ، ويظهر الكاتب بنفا الى عتبة الطريق ثم يقف . . . ولئن صرف قسط الام يفضي الطريق .

ليس من شأني ان اتلمس البطاقات اضعها على واجهة البيان الفني السامق الذي يقيمه نجيب محفوظ : هي الواقعية ام الطبيعية ، هي الميكانيكية ام الحتمية العلمية ، حسب ان اشير الى ما أحسسته من هذا الاحكام القاسي الذي يحيط كل شيء بأذرع حديدية وثيقة التشابك ، دقيقة التساوق ، بالغة من براعة التصميم والتنبؤ ، ومن الدأب على التقصي ، والتحوط ، والنتيج ، مبلغا بلقي في العس رهية وثقا ، بل يتغم الوجدان والمقل جميعا تحفة الاشباع حتى الكلمة ، والامتلاء النهائي الذي ليس بعده امتلاء .

ولكن لا مناص من الخوض في قضية « الواقعية » فهي القضية التي تقتحم علينا ، بالرغم منا ، عالم نجيب محفوظ .

أما المؤلف فيقول :

« هذه الاسماء لا تهمي اطلاقا ، واني انسان بمرئي صدق من اكون يقبلي وبفقد الادب منا . وانا شخصيا لا افاضل

بين الاعمال فيما لمدارسها ، انما تعمل الفني ينقسم في رأيي الى جبه وردي ، وساجد النورين في كل مدرسة من هذه المدارس . . . وفي مدى علمي واجتهادي - والله اعلم - اضر الى القرب الى الواقعي من أي شيء آخر . . . »

« لا يمكن ان نزل الواقع من الشجرة اليه ، فكيف حرف الواقع الا من طريق نظري اليه . وكلما كانت وسائل في تعرف هذا الواقع قليلة كانت معرفتي بالواقع قليلة كذلك . لكن ما عرلته في طريق هذا الشر هو الحقيقة الوحيدة بالنسبة لي »

أما عندي فان « الواقعية » في عالم نجيب محفوظ واقعية متفردة خاصة ، وما من سبيل حقا الى فصل نظرة الفنان الى الواقع عن أسلوبه في التعبير عن هذه النظرة . . . ولست اعني ، بالطبع ، مجرد أسلوب الجيلة والكلمة ، وان كان لذلك وزنه .

قال نجيب محفوظ مرة :
« ان اعني بها وراء الواقع . »

وكان يقصد نظريته الى ما وراء الواقع ، بعد ان فرغ من كتابة الثلاثية ، واستنفد في احساسه واحساسنا مصادره الواقعية التقليدية . ولكني ازعم انه كان دائما ينظر الى ما وراء الواقع . . .

ولندع « اولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » ، وسنسلم انه منذ اول كلمة نره عيش الاقدار ، حتى آخر كلمة في « السكينة » يحشد « اطنانا من الواقعية » كما يسميها ، ونحن نصحبها على اظاننا ، اطنانا من التفاصيل الدقيقة لا يكاد يفلت من حشدها الحاد شيء ، اطنانا من الجزئيات والدقائق ، من النمنمة الصبور صبرا مجزرا ، والوصف الذي يدور ببطة ، بعين شديدة الحرص ، تلتقط كل شيء لتضعه في مكانه المحدد للقسم . . .

لكن هذه « النظرة الى الواقع » اذ تستخدم كل الوسائل التي يسع جهد الكاتب وطاقته ان تستخدمها ، وهو جهد خارق الدأب ، وهي طاقة لا تكاد تنفد ، هذه النظرة مع ذلك لا توحى بشيء من « واقع » الحياة المتقلب المتشابك المعقد المتخبط الاعشى القاسم الذي نعرفه - في حياتنا وفي رؤيتنا للحياة مما - بل تقيم لنفسها نظاما خاصا له كل مظاهر الواقع ، ولكن له منطقته الداخلي المنفرد الفذ الذي يفرضه الكاتب وحده - الكاتب هنا لا ينقل ولا يصور مهما بلغ من ايهاهه بذلك ، بل يخلق خلقا سويا جديدا - وهذه المناطق الهائلة التي ييمتها أمام أعيننا بكل حشود تفاصيلها ، تحكمها قوانين يختارها الكاتب ، بل يستعنها استنانا

ان هناك دائما « ما وراء الواقع » سواء في فنس
تجيب محفوظ أو في كل فن عظيم .. أما الفلسفة
النقدية الواقعية فتقوم على سلسلة من الأخطاء
المطلقة .

وإما الأشخاص الذين يصرون عالم نجيب محفوظ
— بعد ذلك — فهم عندي « على الرغم من الأردية
الواقعية » الثقيلة ، التي يضعها الكاتب على اكتافهم
بكل تفاصيلها ونماتها ، ليسوا بأى معنى من
المعاني أشخاصا عاديين ، ان كان ثم ما يصح أن
نطلق عليهم أشخاصا عاديين .

وإنما أشخاص هذا العالم أنماط .. هم نماذج
رئيسية كبرى ، أو هم بذوات تتركز فيها ، إلى
درجة التوهج والأشعاع الحاد ، تكوينات نفسية
 واجتماعية دقيقة مستقلة ، بحدس صادق نفاذ ،
من صميم حياتنا المصرية أولا ثم من جوهر تشكيلاتنا
النفسية الانسانية التي تشارك الانسان فيها طالما
كان هو الانسان .. في ذلك ، كما أظن ، سر من
أسرار جاذبيتها الأسرة وقناعها الكامل وحيويتها
الباهرة ، هي ليست قوالب جامدة ، ليست أشكالاً
مصنوبة بلا روح ، وليست تركيزات مضطمة ..
إنما هي على اعتقادي — شأنها في كل الأعمال الفنية
الصائفة — استقطرات صافية مركزة من جوهر
الانسان المزعزع في بيئته العيوية والنفسية
والاجتماعية والكوتية معا . ولعل في ذلك التفسير
الأخير لترددها في الرواية اثر الرواية وظهورها
المرء بعد المرة في عالم هذا الكاتب ، تختلف أسماؤها
وتتغير ظروفها وتتباين الأحداث المحيطة بها ولكنها
في صميمها أنماط رئيسية ثابتة من الأنماط
الانسانية الكبرى ، ينفخ فيها كل مرة بروح جديد ،
وتتدفق فيها كل مرة حياة جديدة .

أول هذه الشخصيات شخصية الأب الطيب
الحكيم ، السيد القادر النافذ الإرادة ، أصل العائلة
وربها ، الرجل القوي الممتاز بخصائص الرجولة ،
يجمع في وقت مما بين صرامة الضمير العليسا ،
وضراوة الشهوات التي تهضب بها تيارات النفس
الخفية ، يضم بين « الأنا الأعلى » و « الهو » في
اصطلاح فرويديين ، ولا شك أن فيه ملامح الرب
كما عرفته كل أقوام البدائيين ، هيته شخصية
تتجاوز كل مدارات « الواقع » وتنفذ بنا على الفور
إلى أرض الميثولوجيات والأساطير ، وهي الشخصية
التي لا نخطئها في أعمال نجيب محفوظ : السيد

ويشتريها أصلا ، هل هي قطاعات يجتثها في مقدرة
أبرع الجراحين وأدهفهم مبضعا لا إذن فقد أنبتت
الصلة بينها و « واقع » الحياة الجياشة ببدائيات
لا نهاية لها ، بخواتيم لا نعرف سر أصلها ،
باندفاعات لا تفقه قيم عنفها ، باختلاط الخيوط
المتقطعة وبإبهام الامتدادات التي لا يمكن أن تعرف
الأم غاياتها .. أليس الاختيار المعمد لشرعية من
الواقع انقصاما عن الواقع ، ولو كان ذلك في نطاق
الحمل الفني ؟ والعمل الفني ، بقوانينه الداخلية ،
ألا يكون أقرب إلى الواقعية عندما يوحى بكل إبعاد
الواقع ؟

وليست المسألة هنا خلافا على ما يسمى بالتصوير
الفوتوغرافي للحياة ، فهذا باب مفتوح بل مفتوح
المحصلات مفكك الأرواح لا حاجة بأحد للهجوم عسل
فتحه .. والمسلم به بداهة أنه لا يمكن أصلا أن
يكون هناك تصوير فوتوغرافي للحياة .

ولا يقنعني أن المدرسة الواقعية — في أحد
تفسيراتها — إنما عمارها تصوير الأشخاص
العاديين والمواقف العادية في الحياة .. فهل في
الحياة أشخاص « عاديون » ومواقف « عادية » إذا
دخلنا نطاق الفن ؟ أليس في كل إنسان « عادي »
بذرة عربية غامضة من الحقيقة ، طاية الفن على
الأخص استجلاؤها والاستبصار بها ؟ أليس في كل
موقف « عادي » بذرة كاشنة من المفاجأة أو من نشوة
السعادة ومهمة الفنان أن يراها بعين بريئة كعين
الأطفال ؟

وإذا سلمنا افتراضا بأن اختيار شريحة من
الواقع ، ثم التزام قواعد الجبرية والعلية في داخل
هذه الشريحة هو لب « الطبيعة » فإن هناك خطبا
منطقيا أساسيا في مقدمة القضية .. ان الاختيار
هناك ، والاختيار خلق جديد مهما جهد نقاد الواقعية
في التفادي من هذه المسئلة الأولى .. فإذا كان هذا
الخلق الجديد — أو هذه الخليفة الجديدة — محكومة
بقوانين العلية والجبرية ، ولكن تقع فيها المصادفة
من الخارج ، كالتقاء المقنع ، وإذا كانت المصادفة
أيضا من محض اختيار الكاتب ، وإذا كانت القدرة
هي الإيمان الذي يؤسس عليه الكاتب عاله ، فأخلق
بنا أن نجد « الواقعية » بعيدة كل البعد عن أن
تقى بتحديد قسما ههنا الفن ، أو التعريف
بعاله ..

لا يمكن أن تختطها العين عند ياسين وحسين ورشدي ومحجوب .

بهذه الصور الأولية يرتفع فن نجيب محفوظ فوق المحلية وفوق الواقعية ، بعد أن يسيطر على أدوات المحلية والواقعية ، ويفيد من هذه الأدوات ، إلى أقصى حد ، في الاقتناع وتوشية الصورة وتجسيد قسماها وبث الروح حتى آخر أطرافها .

والمواقف أيضا - كما أشرنا إلى ذلك - تتردد عند نجيب محفوظ ، كان عالمه محكوم بالأمساط محددة من الملابس ما تنفثا تنكر في مواقف الحب ، والموت ، والتطلع إلى السيادة على المصير ثم الهزيمة أمام قوة أكبر من أية إرادة ، هزيمة أشرف من أي انتصار لأنها حتى لحظة الاندحار هزيمة أصلب عودا وأمضى عزيمة من أي ظفر رخيص . ومواقف اللقاء في هذا العالم ، والتعرف إلى الجنس والفوس في أغواره والاتصال بكائناته التي تعيش في طبقات الأرض وطبقات النفس السفلى - كلها تتخذ قوالب يدعو بعضها البعض بأوجه الشبه والتساوق من رواية إلى رواية ، ومن جانب إلى جانب في هذا العالم الغريب الغريب .

والحق أن دهرى الحيات والموضوعية عند نجيب محفوظ - دعوى تنفتح إلى الاقتناع . ولعل المظهر الواقعي الذي يتكلفه الكاتب ويعنى نفسه به كثيرا - بما فيه من تفصيل للجزيئات ومواجهة لكل جوانب الصورة وتقليب صبور لكل دقائقها - يغنى وراءه ميلا راجعا إلى التشاؤم ونظرة حزينة إلى العالم . ويكفي في هذا الصدد أن نشير إلى النكبات المتلاحقة التي تقص بها رواياته وإلى ضروب الإخفاق والخيبة التي تترصد أبغاله . . والحيادة عنده دائما مريرة مرارة الخمر ، وأوخم عاقبة ، وخداعة قلب تحت حلواتها النادرة طعم المقيم الذي يبقى عالقا بالمم . والكوارث تنزل بالأبرياء والأخيار دائما مصايون ، وهناك الشوكة الصلبة الدقيقة المفروزة في لحم كل فاكهة غضة ، وبذرة الخيبة في قلب الانتصار ، وقيم الخلق موضوعة دائما في الميزان وقياسها إلى السعادة والمتعة والاستقرار قياس مهتز يميل بالشك والتردد والحيرة ، فالفساد متسلب والخير متكور الحظ من الثواب . ولعل في صدق الكاتب صدقا مطلقا بإزاء مشكلة الخير والفساد هذه ، هو القيمة الخلقية الوحيدة الباهرة في عالمه

أحمد عبد الجواد في الثلاثية ، والجيلاوي في أولاد حارتنا ، وجهان اثنان لكيان واحد ، على مستويين مختلفين . والتصورات المتكاملة لذات الشخصية نجدها كما نجد ملامحها موزعة متفرقة على شخصيات الجند والأب معا في « السراب » وضوان الحسيني وسليم علوان معا في « زقاق الملوك » ، الشيخ الجنيدى ورموف علوان معا في « النلس والكلب » ، وكل الآباء والأجداد في كل روايات نجيب محفوظ ، أكبر كثيرا أو قليلا من مقاييس الواقع ، وأقرب قريبا وثيقا أو قريبا هينا من الآباء في الأساطير . . ليست أدى لماذا لا أستطيع مقاومة الفكرة الملحة التي ترجعني إلى يونج ، إلى « صورة الأولية » كما يسميها أو « أمساك الرئيسية » كما يسميها : « الشيخ الحكيم » و « الأرض الأم » ، وهي المقابل الواضح الذي يتكرر دائما ، وأحيانا تظهر « الأم الأولى » عند نجيب محفوظ بأوصافها ونظراتها وملابسها وبذرة صوتها ، هي دائما الأم الأسطورية ، أصل الخصب والبقاء والثبات أمام المحنة ، ينبوع المحبة الريانة والملاذ من قسوة العالم ، هي هي بعينها على اختلاف في وضاعة الصورة وتوهجها ودورها في « السراب » و « بداية ونهاية » و « خان الخليل » وحتى في « السمان والخريف » ثم هي الصورة الآخر الذي تقوم على عاقته الثلاثية الكبيرة ، تلبس بها رتنتيها ، أنفاسها وحدها هي التي تربط شتات هذا العالم الضخم ، وقسميتها هي التي تظلل كل أركانه بجناحيها .

وهناك الغاية في عالم نجيب محفوظ - صورة أولية أخرى بارزة القسما : الجسد الفوار بالرغبة المثير أبدا للشهوة ، الناضج بوعود المتعة في ابتغال أرض صريح كامل الاقتناع .

وهناك الغريب الأبدى ، اللامتتهى ، المنكر الحالم ، الضائع أبدا بلا قرار . . أكمل تصوير له هو كمال الثلاثية ، ولكن ملامحه تتبدى عند أحمد عاكف في « خان الخليل » ، عند حسين في بداية ونهاية - وثلاثتهم ينزعون إلى التصوف ويتطلعون دائما إلى الله ، وبذوره الأولى عند علي طه ومأمون وضوان معا في القاهرة الجديدة ، وعند كامل رموية الباحث أبدا عن السراب .

والتمط الرابع هو الرجل المقدم الغامر الشهواني المتلصق بتراب الأرض أوجه التقارب بل القرابة

ولعل صراحته وأمانته في مواجهتها هي التي تعصمنا من مغبة الإنكار التام والعدمية والفكر بكل قيمة خلقية - على نحو غير مباشر فهو عميق الأثر *

ولعل هذه الصراحة المطلقة والصدق الكلي في مواجهة العالم بكل ما فيه من خير وشر وجمال وقبح هي التي أوهمت بعيد خالق هذا العالم الفني وبموضوعيته ، وليس الأمر في ظني حصادا وموضوعية يقدر ما هو أمانة قاسية جسور لا تتراجع أمام الشائنه والمنكر والمظلم المخوف كما أنها لا ترد في التسامى الى مراقى الجميل والخير والمشرق المثير ..

أن نجيب محفوظ من أقدر الكتاب على ابتعاد الجوانب المعتمة الخفية من مسارب الحب والشهوات ، ومعتقه ، ككاتب وخالق ، في تجسيد الجنس بكل تقلباته وهوسه وجوهره متعة لا يخطئها الحس ، وهو أيضا ، ككل أبناء جنسه من الروائيين ، يجد متعة صراحة في ابتعاد مشاهد القتل والنزال ، وتتبع تطورات المارك ومواقف العنف الجسدي المباشر .. ولعل ذلك أيضا من حيل التشويق الفني عند هذا الكاتب النسي الذي لا تنفر جمبته من حيل الفن المارك . ولكن الحيلة هنا ليست مجرد خفة يد ولا براعة التكتيك السناع فقط ، هي أيضا تنظم في سلك رؤية فنية صادقة مقلعة شاملة ، تتخذ منه موقفا المحتوم *

ويؤيد ما ذهب إليه من أن فن نجيب محفوظ ليس أساسا بالفن الواقعي ذلك الأسلوب الذي ينتهجه الكاتب في مرحلة « الواقعية » حتى « أولاد حارتنا » . هو يقدم بين يدي عمله وصفا تفصيليا يكاد يكون التسجيل بعينه للصورة الخارجية لكل مشهد ولكل شخصية ، لا يكاد يغفل شيئا فيها ، ويضع تخطيطا هندسيا للمكان والموقع بكل جزئياته ، فنحن أمام شريحة لا يكاد يتفحص إلا أن تدخل للعمل أو يسجلها محضر الشرطة ، ثم ينقض يديه تماما من ذلك ، وتتبع الشخصية في مدار أحداثها دون إشارة الى ما سبق اليه من تفصيل في الوصف ودقة في التصوير . وبذلك تنقطع الصلة بين هذه الشرائع بعضها البعض .. انه لم يعد الى أسلوب المزج العضوي الحي بين الداخل والخارج الا في آخر مرحلة من أعماله ، حيث تتم الوحدة الحقيقية الموحية بين الذات والموضوع ، بين الإنسان وما يحيط به ، فتتعمق السدود بينهما في

انصهار متوهج عميق الالقاء .. أما في أعماله « الواقعية » حتى الثلاثية ، فانه ما يكاد يفرغ من رسم شخصياته أو يثاقه رسما يضع له الخط بعد الخط في دقة هندسية - بل آلية - بالغة ، حتى يسقط كل ما تكلف من صبر ومن تمحيص ، وإذا نحن أمام شخصية مجردة من كل الحوائى الواقعية ، وإذا نحن نتابع حوارها النفس أو مع الآخرين أو تطور مجرى الفكر عندها ، فلا يكاد يعلق بالذهن شيء من هذا الوصف التمسجيل الذي أرقه به الكاتب نفسه وأرهقنا به معه ، وإنما نتعرف الى دخيلة الشخصية من المقومات الرئيسية لها لا من عوارضها الخارجية ، وإذا بالواقعية تهزم نفسها وبفوقتها غرضها ، وإذا هناك انقسام حقيقي في الأسلوب بين أجزاء العمل الفني ، لكنه انقسام يخدم الوحدة الكلية الكامنة ويدعمها في نهاية الأمر ، لأنه يؤكد الانماط الرئيسية الباقية أو يبرز هيكل الصورة الأولية الثابتة ولا يخلطها بالعرضي العابر المتحول ،

على أن ثم ظاهرة أخرى تمتاز بها أعمال نجيب محفوظ حتى وصل الى مرحلته الأخيرة ، ظاهرة الشمول الذي يمد أسيابه على كل شيء واتساع رقعة المصير التي اتساعا هائل المساحة عريض الجوانب ، وكثرة الشخصوس والمواقف سواء كانت جليلة أو قاذفة وتسلسلها في احتفاء شديد بالانماصيل الصغيرة والتطورات الكبيرة سواء بسواء ، ومعالجتها كلها بنفحة واحدة سواء ، نبرة هادئة يعينها تتناول عملية ركوب ترام أو عملية اجهاض ، وتسرد شرب فتجان القهوة وحسد شاب مصروف البيت أو تبعث مأساة حب مدمر أو انهيار مدو لاصروح حياة كاملة ، هذه النظرة الشاملة للكون بصغائره وجلالات أحداثه ، هذا التسطيع في العلاج ، مقرونا بالاتساع العريض في الرقعة الكلية للوحة ، يكاد - وحده - يوحى بموقف الكون نفسه من الانسان ، مواجهته لها مواجهة محايدة صامتة لا تبالي ، ويكاد يشف عن طريق أسلوب البناء وحده عن موقف الكاتب نفسه من الكون ، ويقينيه بأن العالم في الجوهر لا يبالى الانسان شيئا ، تستوى عنده صغائر حياته وكبائرها . ومن ثم يتسلسل الى عالم نجيب محفوظ هذا المناخ البارد العام الذي يخامر كل ركن فيه ، وما قد نراه أوتحسه خطيرا أو عميق الأثر يفقد وزنه وبوقفه على قدم المساواة مع التواقة واندرج الكا ، في نسق واحد متعاذل النبرة ،

أو تكتسب هذه الثوافة تقلا في الوزن اذ تضارع الكوثرات الكاوية والكتبات القاصة والسبحادات المحلفة والنشوات الشئلة سواء بسواء في كفتي ميزان هذا العالم اللتين لا ترجح احدهما الأخرى في علاج خالقه لما يدور فيه .

ويرتبط ذلك بالأسلوب اللفظي الذي يتبناه نجيب محفوظ في تلك المرحلة :

« عندما بدأت الكتابة كنت أعلم انني اكتب بأسلوب اقرا عليه بقلم فرجينيا وولف ، ولكن التجربة التي اقدمها كانت في حاجة الى هذا الأسلوب . لقد احترت الأسلوب الراسي وهذا الوقت الذي كانت فرجينيا وولف تصاحبه فيه الأسلوب الوافي وقدمه للأسلوب النفسي . والمصروف ان أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق . أما أنا فكانت متلهفًا على الأسلوب الوافي الذي لم تكن نعرفه حينذاك . . . والأسلوب الكلاسيكي الذي كتبه به كان هو أحدث الأساليب واستحدثها افراد ، وتناصبا مع تجريبي وشخصي ولهمي . وأحسنت التبرار كتبت بالأسلوب الحديث صاحب مجرد مقلد . »

أما هذا الأسلوب « الكلاسيكي » الذي يعنيه نجيب محفوظ فهو أسلوبه القديم المعروف برصانته ورسوخه ، يذكر المرء بقدامى كتاب العرب ، وهو أسلوب رتيب تتعاقب فيه القوالب اللفظية الماثورة والإيماوات الشخصية الأصلية ، وهو أسلوب بطيء متين العضل ، نعومته الخارجية تشف عن جزالة تركيبه الداخلي وشدة أسرجه ، وهو أسلوب قليل الإيقاع ليس فيه تدفق ماء الحفلة ولا ترويق نبضها العار . وما أشك ان لاكتراحم الفنان هذا الأسلوب صلة وثيقة بالتجربة التي يعاينها - ونعانيها معه - فهذا البطء والثقل في الإيقاع يتساقق بالضرورة مع التشاؤم والفسودية التي تغامر كل أعماله في تلك المرحلة ، وهذه الثقة « الكلاسيكية » في وصف الكلمات تتفاقم على نحو أصيل مع الدقة في الرصد والبناء .

ومع ذلك فالأمر الغريب - الأمر الذي ينقد العمل من السقوط في حوة الرتابة النهائية - هو انعدام التوازن في البناء الأسلوبى العمل كله . . فالكاتب يسهب في بعض المواضع أسهابا لا يكاد يطلق معه المزيد ، وقد يكون أسهابا في غير الجليل من الأمور ، بل هو كذلك على اليقين ، ثم يستقل بنا ، في مسائل أشد خطرا وأقبح وزنا ، نقلات فجائية الى الإيجاز الذي يلم بالموقف في عبارة قصيرة توشك ان تكون مبتسرة . ولا نتيجة لهذا النهج في البناء الا ان يشيع القلق في نفس القارئ ، قلقا لا يتأتى عن مضمون الأحداث ، ولا عن انفساس الكاتب عن ذات نفسه ، بقدر ما يترقب على طريقة

توزيع الوزن ، في بناء العمل ، على مواضعه المختلفة ان فجائية هذا التوزيع وانعدام التناسب في أثقاله من حيل التي البارعة البالغة البراعة ، وسواء هنا جاءت عن قصد أو عن عفوية . . اعتدت عليها بصيرة الفنان عن غير عمد منه ، فان أثرها المحتوم هو القلق الذي يبدد ملالة الوصف ورتابة السرد ، أو هو القلق الذي يهدف الكاتب الى التسلسل به الى أعماق قارئه ، القلق الذي يوقظ في القارئ انتباهها متحيرا يتفق مع مضمون العمل الفني نفسه ، ويضاف بحيلة في البناء الفني الى القلق المقصود من هذا المضمون ، والحيرة أمام المسائل التي يثيرها . ولكن تقليب الخنفر في أسلوب نجيب محفوظ - في هذه المرحلة - لابد ان يدعو للتساؤل عن سر هذه الكثرة الكثيرة من القوالب القديمة المحفوظة التي تتراس في كتاباته ، وقد كان يوسعه في طنى ان يتخفف منها أو ان يتنادى منها أصلا ، ولكنه عن عمد أو عن غير عمد يترك هذه القوالب التي لا حياة فيها تنقف جامدة في أحراب المواقف وأدعائها الى استخدام الأسلوب المتحرك النشط الحي .

لم أعتد في تفسير ذلك الا لشي واحد أحسسته يوما في بعض هذه القوالب من العبارات ولا سيما « نأرا وكأنيما هو تأثير المخدر أو المسكن ، استعملها الخلق بكثير من الاستغناء عنها ، فهي لا تروغ سواء بعدد ما أو حيوتها ، أو بغياها وبالغرام الذي تحسه عند امتقادها ، بل هي تسمح للذهن ان يمر عليها دون ان يتوقف ، كما يكون من شأنه ان يوقف . » الحائنين ، وما زال الذهن مشغولا بالحدث الذي تشير اليه هذه القوالب ، وللخيال مطلق الحق في ان يستند الى هذه الإشارة الجادة دون ان يهتز بها ، والحواس لا ترتج بأصالة العبارة ولا دبرها وثوق الحدة أو ضوء الكشف الجديد ، لكن الحواس ايضا لا تستشعر فقصدانا ولا يستغلغبا الفراغ والقدس ، ويتاح عندئذ للصورة ان تستقر على هويتها ، ان تثبت في الوجدان على مهل . . وبذلك تقبل دون معارضة أخطر الأمور أو أسرها . وبذلك يسكن الكاتب من نفرتنا ، يروض الخلق على المطاوعة والتصديق .

ولكن الإحصاءات بالأسلوب الحديث كانت تعاجتنا عند نجيب محفوظ ، في أعماله الأخيرة ، تومئ الى ما سوف يتخض عنه في مرحلته الأخيرة هي تفاعلتا عنده في الأحلام والكوابيس وهديانات

أما المرحلة الأخيرة فهي خليفة بتسامل جديد طويل ، فقد كانت جراءة نجيب محفوظ في الإقدام على تجاربه شيئا بامراً في أدبنا ، وفي « أولاد حارتنا » محاولة جسور لتتبع « قصة البشرية » كما يقول كاتبها ، عبر خبراتها الكبرى في الدين والعلم ، عبر جهود جبل ورغامة وقاسم وعرفة - تحت ظل الجبالوي الشامل المحيط - لمعرفة « سر الكتاب » ، والرمزية هنا صريحة تكاد أن تكون عارية .

وفي « السمان والخريف » استبصار عميق بمأساة الضياع ، وانبتات الضمالات ، والكارثة النفسية في محنة اللانتهى ، وهي مأساة تلمسها نجيب محفوظ في الثلاثية ، عند كمال ، لكنها لم تصل إل قمتها الفنية إلا في « السمان والخريف » .

أما ذروة أعماله في هذه الفترة فهي قصة « اللص والكلاب » التي بلغت فيها رؤيته الفنية وإداته الفنية مما أوج الكمال . هي قصة بسيطة الظروف الاجتماعية لكنها أيضاً قصة المصير الإنساني كله ، والأصداء الوجودية في هذه القصة لا تفكك منها ، وتصوير الميت فيها ، بالمسح الوجودي ، تصوير يبلغ من التفهد والإيحاء ما لم يبلغه أساتذة الفن الوجودي .

وإذا كان نجيب محفوظ قد ضرب الضربة الأولى في فتح الطريق المنضى إلى الانقصار ، في التطابق الاجتماعي ، مجرد ضربة أولى بارعة في ثلاثيته وفي آخر سطر من « السمان والخريف » وإذا كان قد أوماً إلى سبيل التفاؤل المصطب المعقد ، فإنه لم يغفل قط عن تلمس الأسرار النفسية العميقة ، عن طرق أبواب المسائل الكونية الكبيرة ، بل كان علاجه لهذه وتلك في مرحلته الأخيرة بخاصة هو علاج الفنان الذي تجاوز بعيد دور الحظن المسائق في الصنعة الفنية ، ووصل إلى دور الوقوف على عتبات الحقائق الأولية الكبرى ، حقائق الإنسان والكون ، مجردة عن كل فضول من ملاصقات الواقع المتغير التحول وجزلياته العرضية .

أما أنا فلا أجد في وصف أعمال هذه المرحلة الأخيرة إلا أنها من عيون مدرسة الفن الحديث ، وأنها قد وثبتت بأدبنا إلى قلب العصر الذي نعيش فيه ، وأنها شاركت في الرؤية المعاصرة للإنسان وفي البصر بهيمومه المميزة وموقفه الخاص ، على أن لذلك تفصيلاً طويلاً .

الحس والحوار الداخلي المتساب عند شخصه في « السراب » و « خان الخليل » والثلاثية ، وفي خاتمة « بداية ونهاية » ، ثم تصل إلى ذروة كمالها في « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » وإذا بأسلوبه يرقى إلى شاعرية كثيفة غنية شديدة الخصب في إيجازها وتركيزها ونفاذها وقوة إيحاءها ، وإذا هو يتبنى الأسلوب النفسي الحديث في الربط بين الذات والموضوع وصهرها معا في كيان واحد سريع النضج متوثب الانتفاع متحال من زمت القوالب وسيطرة قواعد السطق الجسامدة ، لا يبلغ في ذلك ما بلغ إليه جويس أو فوكتر ولكنه ينفرد بأصالة شخصية خاصة .

إن عالم نجيب محفوظ الذي ألفناه حتى نهاية الثلاثية ، ولقينا أنماطه الرئيسية وصوره الأولية يمر الآن بمرحلة جديدة في تطوره المساعي ، ويتكشف لنا في ضوء غريب بامر أشد تركيزاً ونصاعة ، ويسفر لنا عن وجه أحفل بالدلالات وعن أعماق أذهب غوراً وأكثر محتوى وأنفذ في قلب أسرار النفس والكون معا .

وقد بدأ هذا التغير في « أولاد حارتنا » وقال الكاتب مبدئياً :

« كنت في الماضي أهتم بالناس والأشياء ، لكنني الآن أهتم بالبشرية ككل ، وحلت محلها الأفكار والمبادئ .. امتلأت اليوم أهتمام بما وراء الواقع » .

وهو يسمي هذه المرحلة بالواقعية الجديدة . يستطيع أن نقول أنه في المرحلة الأخيرة اتبع الواقعية الجديدة ، وهذه لا تخرج إطلاقاً لميزات الواقعية التقليدية التي يقصد بها أن تكون صورة من الحياة .. الواقعية الجديدة تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل ، وهذا ليس تطوراً في الأسلوب .. بل تغيراً في المضمون . الواقعية التقليدية أساساً الحياة ، فالتصويرها وبين مجراها ويستخرج منها إيجازاتها وما قد تتضمنه من رسائل ، وتبدأ القصة فيها وتنتهي وهي تعتمد على الحياة والأحداث ولا يساندها تلميحاتها أما في الواقعية الجديدة فالتأني على الكتابة الفكر والتمثلات ممية تنجب إلى الواقع لنيلها وسيلة للتعبير عنها .

وإذا كانت صحة التسمية التي يطلقها الكاتب الكبير على أعماله في المرحلة الأخيرة ، وأيا كانت صحة تحليله للواقعية التقليدية - فإنه قد أشار إلى أهم ظواهرها على وجه التحقيق ، ولكنني ما رلت أرى في « واقعيته التقليدية » ظاهرة فنية أخطر من مجرد أن تكون صورة للحياة « وأرى وراءها أفكاراً ومعاني » هي أصداء الهيكل منها ، وخلف تفاصيلها المتنوعة أنماط رئيسية هي الأنماط الأسطورية الخالدة خلود الإنسانية - في خلال عصورها ، على النحو الذي ألمنا به في رحلتنا النظرية منه .

حديث مع... نجيب محفوظ

في عيد ميلاده الخمسين

أوليات فراغ موقف مثل .. ولذلك فانا الوجيل الانكاد التي تستعي جهداً طويلاً متصلاً لا يتاح لى الآن لعين تفرغى .

● وسألت : بعد أن حققت كل هذا النجاح فى ميدان الرواية هل تنكر فى كتابة المسرح ؟

— اننى لا أفكر إطلاقاً فى كتابة المسرح .. والسبب اننى انسان الطوالى بطبعى ومن النوع الذى يستمتع بقراءة المسرحية اكثر من مشاهدتها . والكاتب المسرحى رجل يجب ان يعيش فى جسو المسرح ويمارس التجربة المسرحية وراء الكواليس ، ويدرس احتياجات هذا الفن على الطبيعة .. وهناك سبب آخر هو اننى فى اولى اسير فى اتجاه العلمى ، والنزعة الواقعية او الطبيعية تهتم بالحياتى كلها فى جميع جزئياتها .. وهذا الاهتمام لا ينير عنه الا الرواية ، بغلاف المسرحية التى تقتصر على اللحظات الجوهرية فى الحياة .

● اننى لما رايت فى رواياتك اننى اعتمد للمسرح ؟

— انا واعيناً ان الحب قصصى التى اعتمد للمسرح كانت من النوع الاستمرارى المالح بكثرة الشخصيات وليست من القصص العرفية وانما لذلك يصعب جداً تحويلها للمسرح — على الاقل فى انفسه التقليدى — انا واعيناً ذلك فاني اعتبر مسرحية « زفاف الملك » و « بداية ونهاية » و « بين النصرين » و « قصر الشوق » مسرحيات ناجحة .

● وقلت له : لقد عشت فترة طويلة من حياتك الادبية بعيداً عن المسرح لم اصيحت من الغلال الذى يجنى كل الفنان على تقديرهم .. فكيف استقبلت هذين الرزمين المخلطين ؟

— فى الحالة الاولى انتمت نفسى بان الفن حياة تعاش لادها لا مهنة يجب ان يجنى الانسان لعزتها لاربع نفسى من صب انتثار التقييم .. وفى الحالة الثانية ازداد شعورى بالمسؤولية والنقد الذاتى .. وبهذه المناسبة يجب ان اشكر اول ناقدين تلفظوا باخراجى من القلعت وهما الاستاذان ادو القداوى وسيد قطب .

● هل تعتقد ان الجيل الجديد من الكتاب سيتمكن من ملء الفراغ الذى سيتركه جيلكم .

— لا أشك فى ان الجيل الجديد سيملا هذا الفراغ .. بل انه بدأ بالفعل ملء هذا الكنان الادبى ... وهو فى رايى جيل متميز الوافى بسواه فى الشعر او الاقصوصة او القصة او الرواية او المسرح .. وبالتبعية للمسرح بالسلطات قهرت وجوه شابة اعتقد انها ستستلنى به لاهية تصل الى اعلى درجة وصل اليها اى شكل ادبى آخر .. وانا هنا احب ان اذكر انى عمل مسرحى اعجبني وهو مسرحية « الضحك » وقد وددت ان اكون نالداً لأحلقها بنفسى واحد عنها الهجوم الشديد غير العادل الذى تعرضت له .

وقبل ان اترك نجيب محفوظ قلت له :

● لا تنكر فى التفرغ ؟

— اننى لا أفكر الا فى التفرغ .

جلال سرحان

عشرون شعبة اضاءها الادب العرب يوم ١١ ديسمبر سنة ١٩٦٢ احتفالاً بعيد ميلاد نجيب محفوظ . واسم نجيب محفوظ لم يحتفل الكنانة الاثقة به فى حياتنا الادبية الا منذ عشر سنوات .. رغم ان قلعه بدأ يتحرك ليطلق اول انتاجه الادبى سنة ١٩٢٢ .. ورغم ان اسمائه التى فطناها بعيداً عن اضاء الشهرة كانت غنية بروائع اعينها الادبية .

ولم تستطع هذه السنين الطويلة من التعامل وعدم التقدير ان تبطل الحافز الملقى بواسطة العمل فى نفس نجيب محفوظ .. وكان السر فى تعدى نجيب محفوظ لهذا التعامل الغامض انه اتمت نفسه بان الفن حياة تعاش لذاتها ، لا مهنة يجب ان يجنى الانسان لعزتها . كان ايمانه قوي بان هذا الصعب الذى يجنيه من جواهر الفن لا بد ان ينتج .. وانه لا بد ان يترك المسألة للزمن .. وجاء الزمن ليؤكد له ايمانه .. على الوت المناسب امتدت الايدى لتبذل سحب القباب وتكشف عن هذه الصلابة المنسية .

واليوم ومظاهر التكريم والتقدير تحيط به لا يستطيع نجيب ان ينسى الايدى التى امتدت لاجراجه من القليلات .. على حبه لعبيده .

هؤلاء علمونى ..

وعندما جلست امام نجيب محفوظ بمكتبه بمؤسسة السينما فى رايى لى لى لى كتاب « هؤلاء علمونى » لسلامة موسى .

● وسألت نجيب محفوظ .. من هم الاشخاص الذين اسهموا فى رسم خريطة حياتك الفنية والمكرية ؟

واحاسى

— ان تكوينى الادبى كان نتيجة لقراءة المستكثرين من الادباء العرب والاجانب . فمن العرب تعلمت من قراءة طه حسين والفارادى وصلاح موسى والتكميم والملاى . ومن الاجانب تولستوى ، دوستوفسكى ، تشيخوف ، جويس ، كافكا ، شكسبير ، ايسنر ، شوب .

لقد تعلمت من طه حسين — مثلاً — لورته الفكرية ، كما ان طه حسين اعطانى نماذج مختلفة من فن القصة مثل قصة الترمجة الذاتية فى الايام وقصة الاجيال فى شجرة اليوس . ومن قراءة الفطاد تعلمت الايمان بيلم معنية اولها قيمة الفن الادبى كفن رايح لا كوسيلة للتعبى فى القاصيات .. ولانها قيمة الحرية الفكرية فى الديمقراطية ومن قراءة قصة (سارة) للفطاد اكتشفت اول مثل للقصة التعليمية . ومن سلامة موسى تعلمت الايمان بالعلم والاشراكية والتسامح الانسانى .

● وقلت لـ نجيب محفوظ .. بعد ان بلغت الخمسين ، هل استسلمت ان تحقق كل احلامك الادبية .. ام ان هناك عملاً مدينا ما زلت تمنى ان تقوم به ؟

— اننى اعتبر تجربتى القصصية تجربة لا نهاية لها .. وانا دائماً اطلع للوصول الى مثل اعلى لم يتعلق بعد والواقع ان تفرغى الا ان لا تسمح لى الا بمعالجة الافكار الممكنة لتخليها فى

الشاعر والفجر وإفريقيا

للشاعر: عبده بدوي

« في بعض المدن بجنوب افريقيا يحرم على الافريقيين البقاء بها بعد غروب الشمس ، وقد شاعر بعمل في منجم للماس « بجوهانسبرج » ان يرى فيها مرة واحدة الفجر يصبح من غنى الافاق ... مرة واحدة »
التنظر - جسارة من العمال تتحدث في قلق امام منجم الماس الذي يمسد قليلا من المدينة ... في انتظار خروج الشاعر ليصادوا المدينة مما الى ترواح الحزينة .

افريقي : هيا فلنسرع

افريقي : فلنسرع نحو الغابات المخضرة

ولنهر ضلت خطوته فمضى ، وتكرم في حفرة

ولليل معروق عار لم يلمس من نور قطرة

فلنسرع حتى لا نلقى في السجون السفاح ، وغدرة

افريقي : لم يحضر شاعرنا

افريقي : اني ابصرت بمقلته عبره

افريقي : من سيفيننا حين نعود بما في الربوة من نضرة

وبما في القلب من الآلام ، وما في الأعين من سحره

افريقي : ما خطبك يا « جو مو » هلا طرزت لوقفتنا فكره

جومو : قد بعت الزمخ على حزن كي اطعم اولادي العشرة

والدوب الكوخى مغرورى بزهر غضبان النهر

ما أجمل ان التي طفت بيام للفتة ، والنظرة

سيقود على اللرب حياتي ، سيخلص من روحي

الحيرة

انراه سيأثنى قوتا ، ويكوخي لم اترك كسره

افريقي : لا تحلم ، لا تطلب رزقا في شبر الافاق الحره

فالارض هناك والافاق هنا ، وحين الشمس المصفرة

ملك اللبش ، لحتدهم ، للوجه المتهب الحمرة ا

الشاعر (يخرج صارخا) :

ظهري جلده في حقد

افريقي : اواه قد جلدوا ظهري

افريقي : ماذا قلت اليوم لهم من فكر لم نسبر غوره

الشاعر : قد قلت « بان الماس دم الشعب ، ونجواه التره »

قد صحت « رويدك لا تضرب ! لا تظني من وطني

عمره ! »

.. المنجم كان على الازميل يمد على شوق ثمره

فصرخت بما حسته يدأى ! بما قد فجر من صخره

لا شيء هنا الا الانسان يحاول ان ينسى ثاره

لن اترك ارض مدينتنا

افريقي : ستلقى الموت على غره

الشاعر : في شيء حر يدفنى ان اشهد من وطني سحره

سأظل أحرق طول الليل هناك لكي اتقي نجره

لن أخشى الموت ، وفي قلبي أمل يتفتح كالزهره

الجميع : الليلة سوف ندق الافق لنعلن ميلاد الثورة !





لوحة الفلال :



نفرناري

الملكة

المؤلفة:

الجميلة

بقام : الدكتور محمد انور شكري

الملكة « نفرناري » بقدها الرشيق من تماثيلها بجانب ساق زوجها في واجهة معبد « أبو سنبل » العظيم



المخلصين من موظفيهم وأتباعهم - وهكذا ظهرت في الأسرة الثامنة عشرة ملكات بارعات قويات ، كان لهن دور ممتاز في شئون الدولة العامة ومهام الحكم وسياسة البلاد .

وكان « رمسيس الثاني » من أعظم ملوك مصر وأشهرهم ، قدر له أن يحكم البلاد حوالي سبعة وستين عاما ، وهي مدة لم تتح لكثير غيره من الملوك في أي قطر ، وكان له من شخصيته وشجاعته وطموحه ما طبع عهده بطابع خاص ظل أثره قائما فترة طويلة من بعده ، وقد ملا البلاد بآثاره الضخمة حتى ليكاد يرى اسمه وألقابه في كل مكان .

وكانت ألى جانبه منذ السنة الأولى من حكمه الملكة « نفرتارى » ، التي لم يحفظ التاريخ شيئا يذكر عن أخبارها وأحوالها . ومع ذلك فإن في صورها ونقوشها في بعض المعابد ، وخاصة معبدها في أبي سنبل ، وفي مقبرتها ما يوحي بما كان لها من مركز هام وشأن كبير في حياة زوجها العظيم . وإذا كانت الوثائق مكتوبة باخبرها فإن الخيال لا يعجز في أن يتشبه على غسوه ما يعرف عن عصرها وتقاليد المصريين وعاداتهم ، بعض مناسحي حياتها من صورها وتماثيلها ، وأن يتصور ما كان يجسمها إله زوجها من مشاعر ، وما كان يخالجه من أحاسيس إله الأزواج ومغبطياته وأبنائه العديدين ، وأن يتخيل ما كان يحيط بها من ترف وفراة ، وعز ومجد .

كانت « نفرتارى » ، كما تبدو في صورها ، مشوقة القوام دقيقة العظم ، خفيفة اللحم ، في ملامح وجهها ملاحظة ووسامة ، وفي قسمة دقة واعتدال . وإذا كانت صفحة وجهها ونظرتها في تماثيلها وصورها لا تنبئ عن كوامن مشاعرها بما يتسق وما جرت به عادة الفنانين المصريين ويتفق والغرض من الصور والتماثيل في الفن المصري ، فما يجوز أن يصرّفنا هذا عن أن نرسم مشاعرها فيما اكتنهنها من ظروف بما يتفق وببئنها وطبيعتها المرأة والزوجة والملكة .

ما من ريب في أنها كانت مزهوة بأنها زوج ملك شاب وسيم الطلعة ، بأسل شجاع ، يفرها بعبه ورعايته ، وأن قلبها كان يخفق كلما خرج على رأس جيشه للقتال . ولابد أنها دوعت ثم استحبال فزعها فرحة عارمة وفخرا غالبا عندما سبقت إليها أخباره عن حروبه في آسيا ، وأن الأعداء المتحالفين وعددهم

كان للملكات في كافة عصور مصر القديمة شأن عظيم ، ومن ألقابهن ما يسبق عنهن في أغلب الأحيان صفة بنات الآلهة ، أي بنات ملوك مؤنثة ، وزوجات ملوك ، وأمهات ملوك . وكان لكل ملك عادة درجة شرعية واحدة وإلى جانبها عدد غير قليل من السرايا والحظايا . بيد أن الزوجة الشرعية كانت هي وحدها التي تورث حق تولي العرش ، فإذا لم يكن للملك نسل من أم شرعية ، فإنه يحرص على الزواج من ابنة ملك يجري في عروقها الدم الملكي عن طريق أمها .

ومن الملكات من كان لها سلطان واسع اتسعه وصايتها على ابنها ، بل منه من اعتلت عرش مصر ودان لها ملكها رغم كراهة المصريين أن تتولى حكمهم امرأة . ف « حاتشيسوت » كان لها من نباهتها وحذقها وقوة إرادتها ما كفل لها حكم مصر في وقت تعارضت فيه الأغراض والمذاهب ، واشتد فيه النزاع بين الأحزاب والشييع والأصنام ، فاستطاعت رغم ذلك كله أن تدير دفة الحكم نحوها من اثنين وعشرين عاما . وقد مضى عاها الآ أكثر من أربعه وثلاثين قرنا ولا يزال اسمها ملء الأسماع رغم انتقام ابن زوجها من ذكرها ، وصحو صورها ونقوشها ، وتشميشه تماثيلها .

والملكة « تي » ، رفعها الملك « أمنموتب الثالث » من مصاف الشعب إلى عرش مصر المقدس ، وكان لها من قوة شخصيتها وذكائها ما كفل لها مساعدة زوجها في أعماله ، حتى قرن اسمها إلى اسمه في الوثائق والمكتاتبات الرسمية ، وقد شسيد لها في « سدنيجا » - جنوبى وادى حلما بنحو مائتين وستين كيلومترا ، وشمال أشمال الثالث بنحو مائة كيلو متر - معبدا لم يبق منه غير أطلال قليلة ، وكانت تعبد فيه كإلهة حامية لبلاد النوبة ، على نحو ما كان هو يعبد في حياته - على غير ساببه - في « صولب » شمال « سدنيجا » بقليل . وهكذا كان « أمنموتب الثالث » أول من أقام معبدا لعبادة ملكة .

و « نفرتيتى » ، التي خلد جماها تماثالا النصفي المحفوظ في متحف برلين - شاركت زوجها « اخناتون » أعياه دعوته الدينية ، وكانت تظهر إلى جانبه في مختلف المناسبات ، إذ تماثلها صورها وهي تقف معه يتعبدان لاله الشمس ويتقدمان له القرايين ، أو وهما في مركبتهما تنهب بهما الأرض نهباً ، أو وهما يطلان من شرفة قصرهما ينثران الهدايا على



منظر رائع للملكة « نفرتاري » بين « آمريس » و « حتحور »

وكانت « نفرتاري » تعاون زوجها في أداء الطقوس الدينية لآلهة البلاد ، فتهنئ الصلاصل وتقدم الزهور بينما هو يقدم القران ويحرق البخور . ومن الحقق انها كانت تهولها منشآت زوجها في الكرنك ومعبد الأقصر ، وما تضمه من صروح سامقة ، وأساطين متسامية ، ومسلات تملو في أجواز الفضاء ، ومن صور ملونة منقوشة على الجدران تسجل ما قام به الملوك من أحداث ووقائع ، وما قدموه للآلهة قربي وزلي ، وتصور الطقوس والمناسك ، تفيض ورعا وتقوى .

وفي معبد زوجها الجنائز ، الرمسسيوم ، على الشاطئ الغربي للنيل تجاه الأقصر ، كان لها قصر تنزل فيه مع بعض حريمه . ولابد أنها كان يأخذها المعجب من عمارة المعبد ، ورشاقة أساطينه ، وجمال نسبها ، وروعة تماثيله ، وعظم حجم بعضها . وما من شك في أن الصور ذات الألوان البهيجة في مقدمة المعبد وعلى ظاهر جدرانها كانت تملق بنظرها ،

٧٥٠٠ محارب في ٢٥٠٠ مركبة حربية أحاطوا به وبحرسه الخاص بعيدا عن جيشه ، وأن قائد عربته ارتعد وجبن ، وأنهم أوشكوا أن يفتكوا بمليك البلاد ، لولا أنه حمل عليهم بمفرده ست مرات ، ماوقع بهم الرعب والهزيمة ، وضرب المثل لجنده فتشجعوا بعد خور وضعف ، وبذلك انقذ جيشه ووقى مصر شر هزيمة منكرة . وتظل نفس الملكة « نفرتاري » متلهفة للقاءه ، حتى إذا رددت أجواز الفضاء نفير الأبواق معلنة عودة الملك في مقدمة جيشه ، أسرعته إليه تحننه وتنفسها بجيشه بفرحة لقاؤه ، وإجلاله ، والفخر به ، والخشية عليه :

— مولاي .. صاحب الأمر النفاذ ، يا شمسى المتألقة ، ليس أبهج لنفسى من أن تملق عيني بأمرأك ، وليس أعز منى بك ملكا عظيما تفخر به البلاد . ولكن ، مولاي ، وفقا بنفسك وبذاتى أتى يغنيها بعدك وتعريض شبابك للمخاطر والأحوال . وفى جيشك من الرجال من يمكن أن تندبه عنك فى مقاتلة الأعداء .

فجيبها فى رفق وحنان :

— ملكيتى المحبوبة ، وسيدة القطرين ، لم يخلق الرجال الا للقتال ومصارعة الأحوال ، وليس يزكى الرجولة غير الشدائد والمخاطر ، والدفاع عن حرمة الوطن واجب فرضته الآلهة على الملكة . أتراك قد روعت الأخبار ؟ أطمئنى فإن آمون رع معى فى كل مكان ، وقلوبى الماضى الجسور ، وساعداى القويان ، وجبك لى خير ما يكفل حمايتى فى ميادين القتال .

ولم تحر الملكة جوابا ، ومال رأسها على كتفه وفى عينيها دمع يترقرق ، وفى قلبها وجيب وزهو .

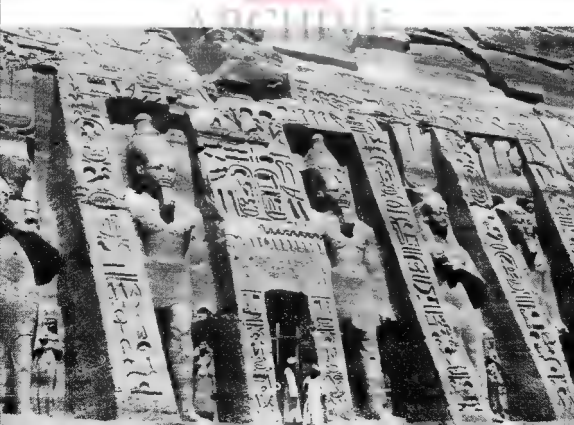
وليس يخفى أنها كانت أثيرة عنده ، تحظى بحبه وتقديره ، ولابد أن كانت لها الكلمة المسموعة فى قصوره ذات الرياش الفاخرة ، والوسائد الوثيرة ، والخدم والأتباع ، وكانت تصاحبه فى روحاته وغدواته ، تستمتع بمشاهد الطبيعة وجمال مناظرها تحولها أعظم مظاهر الجلال والأبهة . ولعلها كانت تظهر الى جانبه يوزعان مما الجوائز والأوسمة على الموظفين وذوى الخطوة ، أو يستعرضان الجزى والهدايا من أملاك مصر ومن البلاد الأجنبية . وليس يخلو من مغزى أنها بعثت الى « خاتوسبلى » ملك الحيثيين وزوجته « بودوخيبا » تهنئهما بعقد معاهدة الصلح بين البلدين .

ننعم هنا وهناك تستجلى فيها مفاخر أعمال زوجها
وهو من مركبته الحربية يرمى الأعداء بوابل من
السهام فيلوذون بالفرار ، فإذا دلفت الى داخل المعبد
رأت صور زوجها يقدم القربان لآلهة مصر ويؤدى
لها الطقوس والشعائر ، أو وهي تحتضنه وتحيوه
بحبها وحنانها . ولابد أن روعة المكان وصورة
الآلهة والآلهات كانت مما تستكين له نفس الملكة
ويخضع قلبها .

بيد أن « رمسيس الثاني » كانت له خمس زوجات
تحمل كل منها لقب الزوجة الملكية العظيمة ، وكان
له تسعة وسبعون ابنا وتسع وخمسون ابنة ، مما
يدل على أنه لم يكتف بزوجاته العظيمات ، وإنما كان
له من الحظايا عدد غير قليل ، يعين بمباهجه
ومسراته . ومن النصوص ما يشير الى أن اباه « سبتى
الأول » اختار له - وهو أمير - نساء من كل أنحاء
البلاد ، وبذلك يبدو أنه كان له حريمه في أكثر من
مكان ، في طيبة ، ومنف ، والعاصمة على الأقل .
لكيف كان موقف الملكة « نفرتارى » من ذلك العدد
الوافر من الزوجات والحظايا ، والأبناء ، والبينات ؟

لاريب أنها كزوجة كانت تضيق بهذا الجمع من
النساء ، وأنها لم تكن تستقبل أخبار حملهن ،
وولادتهن استقبالا حسنا ، خاصة اذا علمنا أن أشهر
أبناء « رمسيس » لم يكونوا من إبنائها ، فقد كان
« خمواس » و « مرنبتاح » من أولاد الملكة « ايسيت
نقرت » . وكان الأول أحب أبناء « رمسيس » اليه
والكاهن الأعلى للآله « بتاح » فى منف ، بينما خلف
الثانى أباه على العرش . على أنه ربما كان يخفف من
أثر ذلك فى نفسها ما جرت عليه سنن الملوك من
قبل ، ومنهم « امنحوتب الثالث » ، وأن المعتقدات
القديمة كانت تجعل جميع نساء رعايا الملك ملكا
له ، كما كان يخفف منه أيضا ما كانت تتجمل به
من وقار وجلال ، وما كان يفرضه عليها مركزها من
واجبات .

وفى السنة الرابعة والثلاثين من حكمه تزوج
« رمسيس » - وقد جاوز الخمسين من عمره - ابنة
ملك الحيثيين توطيدا لدعائم السلم بين المملكتين ،
ورفعها الى مصاف زوجاته العظيمات ، وسجل أخبار
ذلك الزواج على الصخر فى معبده الضخم فى أبي



سنبيل وفي أماكن أخرى - فإذا كان الأجل قد امتد بالملكة « نفرتارى » حتى ذلك الزواج وبعبء ، فلا بد أنها حزنّت بسببه وإن حاولت إخفاء حزنّها في حنايا قلبها .

ومهما يكن من أمر فقد كانت « نفرتارى » أثيرة في قلب « رمسيس » ، لا ينافسها في حبه لها وتقديره إياها امرأة أخرى ، وقد بلغ من تبحرله لشأنها أن حفر لها في شمال معبده العظيم في أبي سنبيل معبدا لعبادتها .

وكانت تؤدي لها فيه العبادة ، فقبس سجل « رمسيس » في أكثر من موضع فيه أنه حفر لها في الصخر معبدا خالدا في بلاد النوبة . وتمثالها فيه أعظم حجما من تماثيلها في واجهة المعبد الكبير بجوار ساقى زوجها الجالس ، كما أن صورها فيه أكثر عددا من صورها في معبد زوجها ، ومن هذه الصور ما يمثلها وهي تقدم بمفردها الزهور لبعض الآلهات . يضاف الى ذلك كله أن زوجها « رمسيس » صور في قدس الأقداس يحرق البخور ويصب سكاكب الماء لشخصه المؤله وشخصها بجانيه ، مما يدل على تأليها أيضا .

ومع ذلك فإن صور الآلهة « حتحور » على الجدران وتمثالها الذي لم يتم نحته في مؤخره قسري الأقداس تدل على ما كان يؤدي لها أيضا من العبادة في هذا المعبد ، مما دعا بعض علماء الآثار الى نسبتها إليها وقد كانت ربة لمكان قريب من « أبي سنبيل » .

ولا يملك المرء الا أن يتساءل عما دعا « رمسيس » الى إقامة عبادة لزوجته في ذلك المكان القصى من مملكته ؟ هل كان ذلك تقليدا لما استحدثته « منحتب الثالث » لزوجته الملكة « تي » ؟ وكيفما كان الأمر فما من شك في أن تخصيص هذا المعبد لعبادتها وعبادة الآلهة « حتحور » يعتبر تكريما لم تحظ به غيرها من نساء « رمسيس » مما يدل على مدى حبه لها وتعظيمه لشأنها . ولكن لماذا أقيمت عبادتها وعبادة الملكة « تي » من قبل في بلاد النوبة ؟

يغلب على الظن أن تقاليد العبادة المصرية لم تجر بتأليه ملك أو ملكة وعبادتهما في حياتهما ، مما دعا « منحتب الثالث » و « رمسيس الثاني » الى ابتناء المعابد لهما ولزوجتيهما الأثيرتين في بلاد النوبة ليعبدوا فيها في حياتهم .

وتحلى واجهة معبد « نفرتارى » ستة تماثيل كبيرة واقفة في مجموعتين يكتنفان مدخل المعبد ، يبلغ ارتفاع كل منها عشرة أمتار تقريبا . وتتألف كل مجموعة من تماثيل للملك وبينهم تمثال للملكة يمثلها بخصر نحيل ولباس ضيق يشفسف عن قامة طويلة ممثلة على خلاف ما تبدو في صورها ، ولعل مرجع ذلك الى رغبة المال في أن يكون لتمثالها من القوة والصلابة ما يقيه التلف ويكفل له السلامة . ويزين رأسها شعر مستعار كثيف من فوّه أكليل من صلال يعلوه تاج « حتحور » الذي يتألف من قرني بقررة بينهما قرص الشمس وريشتان عاليتان . وفي قيام تمثال الملكة بين تماثيل الملك ما يرمز الى أنها في كنفه وحمايته . وإلى جانب ساقى كل من تماثيلها تماثلان صغيران منحوتان في الصخر لأميرتين ، يرجع أتهما ابتنائها ، بينما تحف بسيقان تماثيل الملك تماثيل بعض الأمراء من أبنائه .

وتحلى جدران المعبد من الداخل صور لا يزال أكثرها محتفظا بألوان بهيجة وخاصة اللون الأصفر الذهبي . ومن الصور والمناظر ما يمثل « رمسيس » وحده ، أو وهو يقدم القربان لبعض الآلهة ، ومنها ما يمثل « نفرتارى » في قدما النحيل وحدها أو وهي تقيم الزهور لبعض الآلهات . ولعل أجمل هذه الصور تمثيلها بشورتها بين « حتحور » و « إيزيس » تتكلمن جيتعا في قد نحيف رشيق ، يغلب فيها لون أصفر ذهبي يبرز بالنظر ، وهي الصورة التي اختارتها « المجلة » لثلاث هذا العدد .

ولا يصرف تاريخ وفاة « نفرتارى » ، على أن مقبرتها في وادى الملكات في غربى الأقصر تتميز بصورها الجميلة ، ومنها ما يمثلها تستقبلها إحدى الآلهات ، أو يقدمها « حورس » أو « إيزيس » الى بعض الآلهة ، أو وهي تتعبد لنور وسبع بقرات مقدسة ، أو تقدم القربان لبعض الآلهة والآلهات ، كما أن منها ما يمثلها في طلة تلمب لجسدة تحرك قطعها . وهي كلها صور منقوشة في ملاط من جص ، وتمتاز برشاقة أشكالها ، وصدق ألوانها ، ودقة خطوطها ، وما تنم عنه من جرأة وقدرة فنية تملو بمنشئها الى ذروة الفنانين المبدعين . ومع أن الرطوبة أحدثت ضررا في كثير منها وخاصة في الجزء الداخلي من المقبرة الا أن بعضها لا يزال محتفظا بألوانه الشائقة كما لو كان المصوّر قد نظى يده عنه بالأمس القريب .



رسالة من روما

لبرنوموراقيا

يتحدث
"مجلة المجلة"

روما - من : عبد المنعم سليم

— الواقع ان حوادث الرواية ذاتها تبين ان ذلك المفهوم عن السام هو ما تميلت تجسيمة في حوادثها فالرواية لها ميثويان احدهما يمكن ان نسميه بالعائلي والآخر بالمعاطفي ، فالبطل « رينو » له علاقتان : علاقة « سيسيليا » بحيته ، وعلاقته بالواقع كفتان ، وهاتان العلاقتان ترويان فشل الفنان كاتسان .. كرجل في الحياة .

● الا ترى انك تتفق في هذا الرأي مع مولف (كامي) في رواية « القريب » وسارتر في « الفيلان » ؟

— اولاً كنت اعرف كامي شخصياً ، ولكنني لم اتأثر به ، فقد كتبت قصتي « زمن اللامبالاة » قبل ان يكتب كامي وسارتر روايتيهما . وقصتي هذه اعتبرها قصة وجودية .

وكل ما هنالك ان هذا المرض الذي تحدثت عنه ، وتبني فيه سارتر وكامي ، هو في الحقيقة مرض العصر .

● اذا صح ان هذا هو مرض العصر فكيف تعمله ؟

— لا اعرف — قالها وهو يهز كتفيه — ولكن هذا هو الواقع .. ان الناس أصبحت (اشياء) ليس لها كيان خاص ، وكان الانسان في الماضي عضواً في

قابلت البرنو مورافيا كاتب ايطاليا الشهير في شخصيته الصغيرة الانيقة في شارع « دل بوكا » الى قمارع الكازة .
وفي الموعد المحدد كنت انتظف على جرس النشقة ، وفتح الباب بسرعة ورايت امامي البرنو مورافيا .

وفي الحقيقة لم اتصور في اول الامر اني امام الكاتب الكبير ، فقد كانت صورته في رأسي انه قصير القامة مثله الجسم قليلان فاذا بي اراه طويل القامة ، معتدل الجسم ، انيق الكليس ، ولاحتلت اهم من هذا كله — وهو يتقدمني الى حجرة مكتبه البسيط الانيق — انه يمرج قليلاً .. وعرفت بعد ذلك ان هذا العرج هو اثر شلل قديم ، وتذكرت بعد ذلك ايضا ان مورافيا ظل رافداً مشلولاً في فراشه قرابة العشرين عاماً وانه لم يكمل تعليمه بسبب ذلك .

بدأ مورافيا حديثه معي قائلاً انه قضى شهراً في الاقصر واسوان عند سنتين وانه استمتع بجو بلادنا ..

ثم تحدثت معه ساعة كاملة ، بدأت حديثي معه عن روايته الأخيرة « السام » ، وكان بطل الرواية قد عرف السام ياته « فلقدان علاقتك بما حولك ، بمن حولك .. بالواقع .. »

فسالت مورافيا :

● هل هذا التعريف للسام تعريف صادر على لسان بطل الرواية ام هو رأيك انت شخصياً في السام ؟

● هل معنى هذا انه يجب على الإنسان ان يلتزم كي لا يصل الى السأم ؟

— الإنسان عموما يجب ان يلتزم ولكن الافضل للفنان ألا يلتزم لان الالتزام يحتم على السرد الولاة لشيء معين ، والكاتب يجب ان يكون حرا .. فانا كفرد أعيش في دولة يتحتم على ان احسارب اذا حاربت دولتي ، ولكن هذا لا يمنع ان يكون لي ككاتب رأى في الحرب وأستطيع ان أعبّر عنه بحرية.

● نتكلم عن التنكيك .. هل تعتقد ان روايتك الأخيرة « السأم » كان فيها تطور في التنكيك عما نجده في رواياتك السابقة ؟

— نعم . ان قصصى الأولى كانت تسير في النهج التقليدى أى القصة التى تهتم بالسلوك والأخلاق مثل قصص فلوير ، فالكاتب يهتم بما يحدث وبما قيل ، أى ان القصة كانت تقوم على السرد ، ولكن السينما الآن تستطيع ان تقوم بهذا الدور خير قيام .. فبذلك كان يحتاج لمشرين صفحة ليعطيك صورة مرئية لشيء ما ، والسينما تستطيع ان تفعل ذلك في دقيقة او دقيقتين ، وتستطيع ان تفعله بدقة أكثر ، لذلك اضطر كاتب القصة ان يبحث عن طريقة جديدة للكتابة مثل القصة ذات المقال *Romanesque* (البروست) مثلا ، فروايتيه « في اليخت من الزين الضائع » عبارة عن مقال كبير .. فهناك فكرة وراء الأحداث وهى تعطينا مفهوما جديدا للواقع ، وهذه خطوة بعد السينما .. فالسينما تعطينا الواقع الذى نعرفه أما الفن فهو عملية اكتشاف لواقع جديد لا تستطيع ان تراه من غير الفنان .

● هل يعنى ذلك انك تعيد العرسة الزموية ؟

— ان الفن عموما كله رمزى .. ان الكلمة نفسها عبارة عن رمز لشيء ، فلا مانع من استعمال الرمز ، ولكنى امترضى على استعمال الرمز للرمز ذاته كما هو الحال مع « جويس » .. ومما لا شك فيه ان جويس كاتب كبير وبعض اجزاء روايته « يوليسيس » رائعية كالنولوج الاخير لسز بلوم ، ولكن الكتاب عموما ليس له شكل فنى ، فأساس الكتاب هو « الأوديسا » وهو يلتزم هذا الشكل بأمانة ، فتجده في التزامه للأوديسا يستعمل رموزا لا تعمق المعنى .. كما كان بينى الكاثوليك الكنيسة على هيئة صليب ، فهل بناء الكنيسة بهذا الشكل يزيد من معناها الدينى ؟! ان جويس صانع ادبى ماهر ، لقد

مجتمع ظاهر المعالم يعرف موقفه من الغير ، أما انسان العصر الحديث فلم يجد هذا المجتمع المتكامل ، فنتج عن ذلك احساس بعدم الانتماء .

وكارل ماركس قال هذا عن العوامل وصلته بالالة ، ولكن في عصرنا هذا امتد عدم الانتماء حتى الى علاقة الانسان بمن يحب ، وهذا هو ما يتفرد به العصر الحديث عن غيره ، فقدربما كانت المشكلة اقتصادية ، أما الآن فان المشكلة امتدت الى العاطفة نفسها .

● اذا كان هذا هو رايك عن الحب في العصر العالى فكيف لىسر اهتمامك او تركيزك على الجنس شكل فاضح ؟

— انا اعطى حقا اهمية كبيرة للجنس لاننى اعتبر ان الجنس هو احد المفاتيح الأساسية للإنسان ، ومفهوم الناس له لو استقام لاستقاموا ، ثم اتنى لا ادافع عن الجنس ولكنى أبحث عن الحقيقة ، ولما كان للجنس مكانة كبسرة في حياة الناس حتى أصبح شغلهم الشاغل ، فلا بد ان أكتب عنه ، ان الجنس في حياتنسا أصبح (كالنواله) بالنسبة للمسيحي ، أى الطريق الوحيد كي يصبح (الإنسان) والاخر (أى المسيح أو الحبيبة) شيئا واحداً .

انا لا اعتقد ان الجنس متعة ولا الى الناس يبحثون عنه للذة ، ولكنها محاولة تعرف بالآخرين ، فالجنس في نظرى شيء مقدس .

● ألا ترى ان هذا هو ما هدف اليه (لورانس) بكتاياته عن الجنس ، وان الانسان الحديث قد مات عاطفيا وعطليا لانه لم يجد الجنس حقه من التقدير ؟

— لقد حاول (لورانس) ولكنّه فشل . انا اعتقد ان كثيرا من كتابات لورانس عبارة عن تمنيات وآمال ، وبالأخص غراميات ليدي تشارلر .. لقد فهم قليلا من الجنس ، ولكنه لم يصل الى كل اسراره . لم تكن لديه القوة ليصل الى ذلك .. كان يكره العقل أكثر مما كان يبحث عن القوة في الجنس .

● نعود الى العديد من السأم .. هل تعتقد ان هناك علاقة بين السأم والتعدد ؟

— نعم ولا ، وفي هذا تناقض بلا شك ولكنها الحقيقة ، فالأثنين أى السأم والتعدد يشتركان في الاحساس بالفراغ والعقم ، وفي بعض الأحيان قد يدفع هذا الانسان الى التمرد ، وفي أحيان أخرى يكون التمرد على السأم .

● ما دمتا تعبدتان عن السينما وكثير من لمصمك عرض في السينما ، فهل ترى أن السينما تفقد الرواية المكتوبة كثيرا من مقوماتها ؟

— ان المجال السينمائي غير مجال الكتابة وأنا لا اطلب من المنتج أن يلتزم بالكتاب لأن هذا مستحيل ولكنني اطلب منه أن يكون جادا في عمله فينتج فيلما جيدا مستقلا عن الكتاب .

● وما اهم الاتجاهات الادبية المعاصرة في إيطاليا ؟

— هناك عدد كبير جدا من الكتاب الجدد ولا يمكن ان يبووا في مدارس ، فكلهم مختلفون ، وكل منهم قائم بذاته ، ومن أشهرهم الآن Elea Morante وهي زوجتي ، وبازوليني وكالفينو وهم ليسوا شبانا تماما ، ويوجد هناك كثير غيرهم .

● لم أكن اعلم ان (الساموراني) لوجتاك كاتبة

— لقد حصلت على جائزتين ادبيتين علمسي الروايتين اللتين نشرتهما ، وهي مشهورة جدا في إيطاليا وأن كتبها طبعت طبعات عديدة وترجمت الى الانجليزية في امريكا وانجلترا .

● هل تستطيع مقابلتها هي ايضا ؟

— كلاهيدر مورافيا بان لها استديو خاصا بها تكتب فيه ، ثم نهض واتصل بها تليفونيا .

وخرجت من عند مورافيا وأنا على موعدي مع الساموراني في اليوم التالي ..

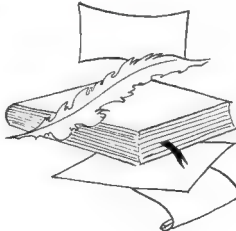
كان مفتيا ذا صوت حاد عال « يينور » ، وكان على مقدرة فائقة في استعمال اللفة ، ولكنه كان ينسى أن له حدودا .. كان يريد أن يعمل بمفرده ما يعمله الناس في قرون ، وكانت غلظته الكبرى انه يركز على الرمز على حساب القصة حتى انه ليهملهما .. انه في الواقع كان نهاية فترة ولم يكن بداية أي شيء .

● إذن من هو في رأيك الكاتب الذي استطاع ان يستعمل الرمز استعمالا فنيا موفيا ؟

— اعتقد ان « توماس مان » في روايته « الموت في فينسيا » استطاع ان يصل الى التوازن في استعماله للرمز ، ولكن روايته الطويلة « الجبل السحري » مسيرة القراءة .

● رايك في السينما روايتك « امركان » ولاحظت ان الانتباه الوحشي على البطلة وابنتها كان من جانب السود فهل قصدت بذلك ان تتخذ موقفا معينا من السود ؟

— لو كنت قرأت الرواية لرأيت انني لم اركز على المعتدى على المرأة وابنتها ، فهذا لم يكن له أهمية في نظري .. ان التفرقة العنصرية شيء في منتهى السخف .. وهي مشكلة معقدة لا يمكن أن تحل بالعنف . ان بعض الامريكيين السود يتصفون بجميع الصفات الامريكية أكثر من غنيتهم من البيض الامريكيين ، فالهم في الموضوع هو الثقافة والتعليم وليس اللون أبدا .. فالأبيض المولود في افريقيا اقرب الى الافريقي الاسود من الأمريكي الاسود في امريكا !. والواقع ان التفرقة العنصرية أساسها اقتصادي .





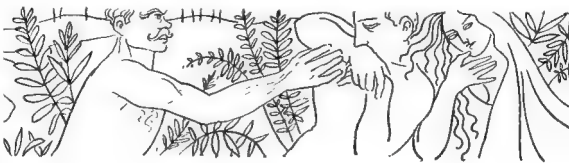
ساعة مع الكوخ

للشاعر محمود حسن إسماعيل



سَلَامًا تُرَابَ الكُوخ... جِثَّتْكَ زَائِرًا
وَأَنْبَتَ فِي أَوْتَارِهَا الزَّهْرَ وَالرَّبِّي
وَفَجَّرَتْ أَنْهَارَ الْحَيَاةِ بِصَمْتِهَا
نَفَضَتْ غِبَارَ الرِّقِّ مِنْ فَوْقَ جَبْهَتِي
وَطَبَّرَتْ أَغْلَالِي مِنَ الرُّوحِ، فَانْتَهَتْ
سَلَامًا تُرَابَ الكُوخ... مَا عُدْتُ صَاغِرًا
تَفْجَرُ فِيكَ الْبَعْثُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ
وَمَا عَادَ رَكْبُ الْبَغْيِ يَمْشِي، كَأَنَّهُ
وَأَقْعَى جَوَادُ الظُّلُمِ، لَا رَمَحُ فَارِيسٍ
وَلَا شَارِبُ كَالْصَقْرِ، يَرْمِي بِنَظَرَةٍ
وَلَا رُمَحُ عَبْدٍ خَلْفَهُ، تَابَعَ الْخُطَا
وَكَانَ كِتَابُوتِ الْخَطَايَا، مُزَنَّرٍ
عَلَى ظَهْرِهِ بَاغٍ تَوَرَّمُ خَلْدَهُ
عُتْلٌ، إِذَا شَقَّ الطَّرِيقَ، تَرَى لَهُ

فَأَشْعَلَتْ بِالْبَعْثِ الْجَدِيدِ قِيَابَتِي
وَعَطَّرَ الْأَغَانِي مِنْ خَرِيفِ الْمَزَاهِرِ
فَغَنَّتْ بِهَا الْأَشْوَاقُ مِنْ كُلِّ خَاطِرٍ
وَبَدَّدَتْ بِالْأَضْوَاءِ ذُلَّ مِشَاغِرِي
وَعَادَتْ إِيَّاهُ عَائِيًا فِي سِرَائِرِي
لِصَوْلَةِ جِبَارٍ، وَلَا خَطْوِ جَانِرٍ
وَدَارَتْ رَحَاهُ فِي الرُّبِّيِّ وَالْمَخَاضِرِ
عَلَى وَجْهِكَ الْمُسْكِينِ رُؤْيَا مَجَازِرٍ
وَلَا صَكُّ مَهْمَازٍ عَلَى النَّاسِ دَائِرٍ
تُدْسُ فَنُونِ الْخَنَلِ طَيِّ الْمَحَاجِرِ
يُودِي صَلَاةَ الرِّقِّ خَلْفَ الْحَوَافِرِ
بِأَلْفٍ وَشَاحٍ أُشْبِلَتْ كَالْغَدَائِرِ
مِنَ التِّيهِ، مَوْصُوفٌ بِنَسْلِ الْأَكَابِرِ
تَأَلَّهَ تِمْنَالٍ عَلَى الصَّمْتِ سَادِرٍ



عَصَاةُ أَجْيَالٍ مِنَ السُّطُو ، لم تَجِدْ لها
وعيناه ترنسو للعبادِ بنظرةٍ
يَمُصُّ حُشَاشَاتِ الْأَجِيرِ ، وَيَرْتَوِي
وَيَسْرِقُ كَحَلِّ الْعَيْنِ إِنْ شَاءَ ظُلْمُهُ
وَنَهَابُ أَقْوَاتِ ، يَلْتَمُّ احْصَاةَهَا
ينام قَرِيرَ الظُّلَمِ فِي بَهْوِ قَصْرِهِ
أَذَلُّ يَدَى يَوْمِ الْحَصَادِ ، فلم يَدْعُ
وَالْأَبْقَايَا ، خَلَفَ الْجُورُ عَوْدَهَا
سَنَابِلُ أَلْقَتْهَا الْمَنَاجِلُ غَفْلَةً
يَفْتَشُ عَنْهَا الْكَادِحُونَ بَوَاهِمِهِمْ
تَمَطَّى عَلَى أَيَّامِهِمْ بَزْمَانِهِ
وَجَنَجَمَ كَالْمَحْمُومِ فَوْقَ حِصَانِهِ
وَهَامَهُمْ عِبِيدِي ، بل عِبَادِي ! وإنها
مَلَكْتُ ثَرَاهَا بِالْوَرَاثَةِ عَنْ أَبِي :

زَيْدًا إِلَّا ضَجِيجَ الْمَظَاهِرِ
مُؤَلَّرَةَ الْأَلْحَاطِ فِي كُلِّ سَاهِرٍ
بِدَمْعِ الْحَيَارَى مِنْ شَسْقٍ وَعَائِرٍ
وَلَوْ كَانَ خَلْقًا ، مِنْ جَفُونِ الْحَرَائِرِ
لِيَتَخَمَّ بِالْأَسْلَابِ جَيْبَ الْمَقَاصِرِ
وَعَارِسُهَا الْمَحْرُومُ بَيْنَ الْحَفَائِرِ
لَهَا ثَمَرًا ، إِلَّا هَشِيمَ الْمَعَابِرِ
مِنَ السَّبَلِ الْمَنبُودِ بَيْنَ الْحَفَائِرِ
وَكِيزَانُ حَبِّ خَاوِيَاتِ الضَّفَائِرِ
وَيَبْحَثُ عَنْهَا جُوعُهُمْ بِالْأَظْفَارِ !
وَأَغْفَى عَلَى جَفْنٍ مِنَ الْبُؤْسِ سَاهِرٍ
وَقَالَ : هُنَا أَرْضِي ، وَتِلْكَ مَخَاضِرِي :
لِلنِّيَايِ ، بل لِرَأْيِي بِهَا ، وَتَوَاتُرِي
وَكَانَ سَلِيلَ الظَّالِمِ الْمُتَكَائِرِ :

ومرَّ على سرب الجِياع بحَقْلِهِ
فلم يُبقِ ظَهْرًا لم يَزِدْ في انْحِنَائِهِ
وآبَ إلى قصرٍ على البغي رَكِبَتْ
يُسَمُّونَهُ «بَيْتَ الوَسِيَّةِ» فَرِيَّةُ
وما كان إلَّا قَبَّةً صَمَّ قَلْبُهَا
فلا هو وَاَسَى دمع شاكٍ ، ولا أَسَا
أَنَاهُ يُنادى الحقُّ ، فانشَقَّ قَلْبُهُ
رَأَى كَلْبَهُ خَلْفَ السَّيَاحِ مَكْرَمًا
إِذَا أَنْ دَاخَ الطَّبُّ حَوْلَ زَارِهِ
ومن حوله الإنسانُ في البؤس والضَّ
تَنَاهَشَهُ الطَّاغُوتُ ... من كلِّ مُفَرَّقٍ
وكلُّ لثيم الكَفِّ يمسرق قُوَّتُهُ
وكلُّ أثيمٍ عَانِدِ اللَّهِ ظَلَمُهُ
رُوَيْدُكَ جَلَادُ الْآبَاءِ بَوَاجِهِ
هِيَ الْأَرْضُ ، أَرْضُ الْفَاسِ وَالْعَرَقِ
مَلَابِيحُ غَشَاها الضِّيَاعُ ، فَأَطْرَقَتْ
أَطْلَتْ قُرُونًا كَلَمًا حَانَ مَوْعِدُ
وَفِي وَمُضَةٍ لِلْغَيْبِ أَلْقَتْ زِمَامَهَا
رَمَى اللَّيْلَ فِي نَاوُوسِهِ بِيَدِ الضَّحَى
وكلَّ طَرِيقِي كَانَ وَقفاً عَلَى خُطَا
وكلُّ يَدٍ لَوْلَا يَدُ اللَّهِ جَنَّبَهَا
أَنَاهَا مِنَ الْغَيْبِ الْمُنِيعِ مَخْلُصٌ

كَمَا مَرَّ إِعْصَارُ الْخَرِيفِ بِطَائِرِ
وَلَا عَائِرًا إِلَّا دَهَاهُ بِعَائِرِ ،
أَوَاسِيهِ مِنْ قَهْرٍ عَرِيقِ الْأَوَاصِرِ
وَمَا كَانَ إِلَّا رَذَاهَةً لِلْمَسَاخِرِ
كَمَا صَمَّ عَنْ دَاعِي الْهَلَاكِ قَلْبُ كَافِرٍ
جِرَاحَاتِ مَظْلُومٍ شَقِيَ النُّوَاطِرِ
عَلَى خَيْبَةٍ تُدْخِلُ إِبَاءَ السَّرَائِرِ :
قَرِيرِ الْخُطَا فِي كُلِّ نَادٍ وَسَامِرِ
وَأَرْخَى لَهُ التَّدْلِيلَ خَزَّ السَّائِرِ
نَبِيَّ وَطْبِ الرَّقِيِّ ... يُزْجِي دُخَانَ الْمَبَاخِرِ
دُمُوعَ الْحَبَارَى فِي رَحِيقِ الْكِبَائِرِ
لَكُنْزِ مُرَابٍ ، أَوْ لَكَفِّ مُقَامِرِ
قَالَ : يَا أَلْمُعْطِيكَ قَبْلَ الْمَقَادِرِ
وَلِإِمَانِيهِ الْمَكْبُوتِ خَلْفَ النُّوَاطِرِ
لَذَى سَقَاها ، وَلَيْسَتْ لِلْفَرَاغِ الْمُكَابِرِ
عَلَى ثَوْرِ مَكْبُوتَةٍ فِي الضَّمَائِرِ
دَهَى فَجَرُهُ لَيْلٌ عَتِيَّةُ الدَّوَائِرِ
لَقَلْبٍ عَلَى كُلِّ الطَّوَاعِيَةِ نَائِرِ
وَمِنْهَا تَرَامَى النُّورُ فِي كُلِّ خَاطِرِ
لَهَا فِي جَبِينِ الْأَرْضِ مَسْ جَبَابِرِ
لَظَلَّتْ لِلدِّينِ الرُّقَّ لِإِحْدَى الشَّعَائِرِ
بِكَنْيَتِهِ لِلْأَيَّامِ كُلِّ الْبَشَائِرِ ...

بقلم : البراهيم الديب

عن الثقافة الثانية ، وحين عاشت الثقافتان لا صلة لاحدهما بالآخرى عاشت الثقافة الأولى تدور حول نفسها ، ولا تملأ إلا من نفسها ، ولا تعبر إلا من نفسها ، لا صدق فيها للشعب ، ولا أثر فيها للشعب ، ولا توجيه فيها للشعب .

وعاشت الثقافة الثانية لا تستلمى من الثقافة الأولى فلا تملأ نفسها ، وإذا هي الأخرى لا صدق فيها للفكر الموجه ، ولا للراى الملى ، ولا للتعبير المجدد ، وعبرت الأمة تاريخاً ظاهراً فيه الرحمة وباطنه فيه المذاب ، تاريخاً يحفل بالآثار الأدبية والآثار المادية ولكنها آثار ان دلت على رغبة قلة فهي تدل على يؤس كثرة ، وان عبرت عن علم آحاد فهي تنطق بجهل أعداد ، وان حكمت فنا فهي تحكى فن احساس الفرد لا فن احساس المجموع . من أجل ذلك عاشت تلك الثقافات عيشة عابرة لم تقو على ان تكون مقوماً من مقومات الأمم والشعوب ، ولا تقليداً من تقاليدها ، شأن الثقافات الحية التى تخلقها الثقافتان معا الأولى والثانية ، وتشاركان فيها معا ، والتى تعيش فى دم الشعوب وعلى السنتها وفى أيديها ، وتكون لها طابعا تتميز به لا يفارقتها من المهد الى اللحد .

لقد عاشت الثقافة الشرقية كما عاشت الثقافة الغربية عيشة أرستقراطية حيناً من الدهر طويلاً ، فعبرت عن شيء خاص ولم تعبر عن شيء عام ، وعاشت جسماً لا روح فيه ، وعملاً أجوف لا رسالة معه ، فلم تقو ان تكون مقوماً - كما قلنا - ولا تقليداً ، وعاشت صورة للحكام ولم تعيش صورة

انتمينا فى كلمتنا السابقة (١) الى ان الثقافة هي مصارة ما فى الحياة من علم وفن ، واستصفاء ذلك فى تجارب ، وتحويل تلك التجارب الى قيم وعادات وطباع ، ثم اقامة الأمم على هذا كله بعد ان يقوم عليه افراد ، وان هناك ثقافتين : ثقافة أولى هي ثقافة الافراد ، وأمنى بها الثقافة الصائبة . ثم ثقافة ثانية ، وهي ثقافة الأمة ، وأخيراً الثقافة المصنوعة . وبين الصانع والمصنوع تجريب ، فكما يخلق الصانع صنعه يخلق المصنوع الصانع ، كلاهما يعطى صاحبه الحياة والتجدد . وليست اليد التى تجرى التجارب بأثر من الحقل الذى تجرى التجارب فيه ، فهما يكمل بعضهما بعضاً .

فالثقافة الأولى هي ثقافة القلة المفكرة ، والثقافة الثانية هي ثقافة الكثرة العاملة . وعلى حين فرغت القلة للتفكير ، فرغت الكثرة للعمل ، تحمل أمباء الحياة كلها على عاتقها فى الحقول وفى المصانع ، ومع كل خطوة على وجه الأرض وفى جوها ، ومع كل حركة على سطح البحار والأنهار وفى جوها .

وما فكرت القلة إلا لتربح الكثرة من عناء الفكر ، وما عملت الكثرة إلا لتخلى القلة لتفكيرها . أخذ وأعطاء كان يجب أن تقوم عليه الثقافتان الأولى والثانية . غير أن العهود الأرستقراطية مرت تقصر ثقافة القلة على القلة ، وتجعل الثقافة الأولى بمعزل

(١) نشرت فى العدد ٧٠ من ٩ المجلد ٤ ص ٢٩ ، وهذا المقال هو الجزء الثانى والأخير من البحث .

للسعوب ، امتلات بها قصور الحكام ، ولم تضم منها - اللهم الا في القليل - شيئا اكواح الاهلين . ومرت تلك العيون والاداب من ابدي طبقة الى ابدي طبقة تحفظها صفحات الملوك والامراء ولا حرف منها في صفحات الشعوب .

والشعب المصري حين يفقد اليوم الكثير من المقومات المميزة ، ولا يحصى لمقومات مميزة ، ذلك لانه عاش يفقد في الماضي تلك الصلة الجامعة بين الثقافتين ، فلقد مرت به عهود طويلة مع الاتراك والجراسكة ، كانت ثقافته الثانية بمعزل عن ثقافته الاولى ، ان صح انه كانت له ثقافة اولى بمعناها الحق . وعاش هذا الشعب يخط وحده على مله ثقافته الثانية ، لا يحس املاء من ثقافة اولى . اذ كان يفقد تلك الثقافة الاولى جملة ، او كان يفقدها في صورة بارزة حية ، فمأش في ظل ثقافة محدودة قاصرة ، وشوش على الثقافة الاولى الدخيلة المصطنعة ثقافته هو الثانية ، لانها لم تستعمل منه ولم يعمل هو عليها ، فمأش بين يديها مضطربا لا يملك ان يأخذ ولا يملك ان يعطى ، ولا يملك تلك الثقافة المزدوجة ان تحس وجودها .

وليس ادل على ذلك من ان الحضارة التي تصحب الثقافة ، وتكون صورة مؤثرة متأثرة ، غابت طامسة في مصر ولم تبق ، بل لم يكن لها صدق ما فيها حولها من طبقات الشعب ، شأن أية حضارة تعيش جنباً الى جنب مع الثقافة ، ترى صدها في كل اذن ، وترى اثرها على كل يد ، يستوى في ذلك الناس كلهم على تفاوت ما بينهم .

ونحن في مصر اليوم نمائى ازمة ثقافية عميقة مردها الى ذلك الانفصال الطويل بين الثقافتين ، وما مر ذلك الانفصال بخطس هين بل مر بخطر جسيم ، فلقد احيا الشعب على غير مقومات او كاد ، ولولا نيل واحد جمع الناس حواله ، وارض واحدة ضمت الناس عليها ، ولغة واحدة ربطت الناس بها ، فكان للناس من وحدة النهر ووحدة الارض ووحدة اللغة طابع جامع ، لتفرق ما بينهم وعاشوا امما في امة واقواما باسم قوم .

ومنذ بدأت الحياة الحرة تدب في الاوصال ، وبدا امر الشعب يرتد الى الشعب . بدأ التفكير في بحث الثقافة الثانية لتعيش موصولة بالثقافة الاولى .

لا اعنى بذلك انتشار المدارس في الريف المصرى ، فلقد قلنا كلمتنا في العلم والثقافة ، وما انا على ذلك بضابط المدارس عيشها ولا نصيبها . ولكن علينا الا ننسى قبل ان نمضى في الحديث الفرق الواسع بين ان تعلم وبين ان نتقف ، فانت حين تعلم تخلق واعيا لعلم حافظا له ، وانت حين نتقف نخلق قيما وتخلق عادات وتخلق مثلاً وتخلق تقاليد ، وتخلق بعد هذا كله عاملين بهذا كله . فالطريقان يختلفان وان بدوا انهما قريبان ، والجهدان احدهما يسير والاخر صعب ، احدهما قصير والاخر طويل ، احدهما يعوزه اداة واحدة والاخر يعوزه ادوات كثيرة .

ولكن علينا الا ننسى ايضا ان المدارس كما تهيب العلم تهيب للثقافة ، فالتعلم اقرب طواعية للتلقى ، فهو يوفر لنا وقتا ويوفر لنا جهدا ، ثم هو سبب واصل يأخذ ويعطى ، على حين قد يأخذ من ليس عنده علم ولا يعطى ، من اجل ذلك كان المتصلم كالارض الخصبة تنهض بالتجارب وتعطى ثمارا متصلة .

وحين بدأ التفكير منذ حين قريب في بحث الثقافة الثانية من مرقدها جاء التفكير في انشاء جامعة للثقافة الحرة بالوكا ذلك منذ نحو من عشرين عاما تقريبا .

فلقد بدأ للمفكرين حسين ذلك ان السبل قد استوت للثقافة الاولى ، وغدت تحميها مدارس عالية وجامعة كبيرة ، وان العناية المبذولة هناك للثقافة الاولى نجبت ان تصبحها عناية تبدل هنسا للثقافة الثانية .

وهكذا نظر المفكرون حين ذاك للثقافة الاولى ، نظروا اليها فاطمانوا الى انها جامعات ومدارس عالية وتعليم على نمط مدرسى واسع يفيد منه الخاصة على مناهج خاصة . من اجل ذلك ارادوا ان يقيموا جامعة او جامعات اخرى على نمط آخر تسد فراغا آخر في نواح اخرى ليكملوا هنا ما فاتهم هناك ، وليمكنوا للثقافة الثانية بعد ان خالوا انهم مكثوا للثقافة الاولى .

وما احب ان اقول ان الجامعات والمدارس العليا وما في مستوى ذلك لم تتقف ولم تمن على التثقيف ، وانما احب ان اقول ان الجامعات والمدارس العليا وما في مستوى ذلك كانت خطوة كبيرة الى التثقيف .

استحات مدراس تحكى سابقتها او كادت حين امتد بها الزمن .

لقد فأت المفكرين حين فكروا فى نشر الثقافة الثانية أن هذه الثقافة تحضير للشعب لا تعليم ، أعى خلق الشعب على حضارة ، هى حضارة بيئته ، حتى لا تكون قد أبعدنا عن مضمون الثقافة . وحضارة الشعب تنتظم قيمه الطيبة ، وتنظم عاداته المحمودة ، وتنظم طبائعه السليمة ، وتنظم معاملاته ، وتنظم سلوكه ، وتنظم أساليبه فى الحياة فى بيته وفى عمله وخارج عمله ، وتنظم تفكيره فى يومه وتفكيره فى غده ، وتنظم ما عليه نفسه وما عليه لأهله وما عليه لأمته ووطنه .

هذا كله تنتظمه الثقافة الثانية التى لا ضمير من أن نسميها الحضارة البيئية . فهل لمثل هذا كله أو بعضه كان يجب أن تخلق الجامعة الشعبية حين خلقت ؟

بها من شك فى أنها كانت ترمى لخلق هذا كله ولكنها جعلت سبيلها إليه هذا المنهج التعليمى الذى يخلق متعلما أولا ليمى هذا كله ثانيا ، شأن السبيل إلى الثقافة الأولى . ولو أنها قصدت إلى هذا كله ابتداءً لوجب السبيل إليه غير السبيل الذى سلك .

فالسبيل إلى هذا كله الدخول إلى القرى حيث لا مدراس ، وحيث الناس أبعد ما يكونون من المدن بما فيها من حضارة . فسيبيلنا إلى خلق هذه الثقافة الاختلاط بالناس حيث هم فى مزارعهم وفى مصانعهم تأخذ منهم ونعطي ونبصرهم وهم على غير الجادة ، ونرشدهم وهم على غير طريق الرشاد ، وتقودهم حيث هم ضالون ، ونذكرهم حيث هم ساهون .

ونحن اليوم نعيش بين أهل لنا وأخوان ظلمهم الزمن فحرمهم الكثير من مقومات الأمة ، ونحن نعيش بقلقتى شيئا كما نعيش بكثرة لانعى شيئا ، لأعنى قلة متعلمة وكثرة غير متعلمة ، وإنما أضى قلة مفكرة تعمل فى محيطها الضيق بتفكيرها ، وكثرة بعيدة عن تلك القلة كل البعد لا تشاركها الفكر فتأخذ وتعطى .

فنحن نعيش وثقافتنا الأولى ، أو حضارتنا الأولى ، غير موصولة بثقافتنا الثانية ، أو حضارتنا

هى ليست التثقيف كله ، وإنما هى وسيلة علينا للتثقيف ، فالمعل لا تستقيم له تجساره التى تستحيل إلى قيم وعادات وطائع إلا علم واسع وخبرة واسعة ودربة كافية، وهذه وسيلتها الجامعات والمدارس العالية ، وسيلتها العلم العزيز والإطلاع الكبير ، والجامعات لا شك نبهت لذلك كله وتخلق جيلا أقدر على الأخذ والإعطاء كما قلت ، ولكى تعمى الثقافة وتؤثر ثمرتها كانت فى حاجة إلى هذا الجيل المتحرك الأخذ المعطى ، إذ الأجيال الجامدة التى تأخذ ولا تعطى تفوت على الثقافة مضيتها واندفاعها .

وكان الذين فكروا فى أن الثقافة الأولى قد استقامت لها الطريق لم يعمدوا كثيرا عن الحقيقة ، لم يريدوا أنهم خلقوا ثقافة أولى ولكنهم أرادوا أنهم هبوا السبيل لخلق رجال يظلمون بسبب الثقافة الأولى ، وحين اطمانوا إلى هذه أرادوا أن يهبوا الطريق لخلق الأمة على الثقافة الثانية ، لتلقى ثقافة ثقافة ، ولتحيا الثقافتان معا ولنمضيا ممسا على تجارب وتفاعل .

ولكن هؤلاء المفكرين فى بحث الثقافة الثانية لم ينظروا للثقافة بمعناها الأخير ولكنهم نظروا إليها بمعناها الأول ، نظروا إليها وسيلة لا غاية ، نظروا إليها تعليما ولم ينظروا إليها تثقيفا .

لقد كان على المفكرين حين قصدوا إلى الثقافة الثانية وفكروا فيها أن يضامروا بين شيء وشيء ووسيلة ووسيلة . فوسيلة الثقافة الأولى - وأعنى بها الجامعات وما فى مستواها - كانت شيئا لا غبار عليه ، كما قلت ، لا يوزن إلا مزيد من استقصاء فى البحث ومزيد من استيعاب للموضوع ، والثقافة الثانية شيء يخالف الثقافة الأولى ، ووسيلتها تخالف وسيلة الثقافة الأولى . ولكن هؤلاء المفكرين - كما قلت - راوها حينذاك تعليما هنا كما هى تعليم هناك ، فأقاموا لهذه جامعة كما أقاموا لتلك جامعة ، مع مخالفة فى المناهج .

وما من شك فى أن هذا حمل كثيرا من الخير لطبقات كانت محرومة من خير كثير ، وما من شك فى أن هذا يسر علما كثيرا لطبقات كانت محرومة من علم كثير ، ولكن هذا النظام عاش حيث تعيش المدارس فى المدن أو شبه المدن ، فلم يخرج من أن يكون مدراس جاءت على لون أخسر حين بدأت ، ثم

الثانية تعيش والهوة بعيدة بين شتى الأمة ، شعها الناهض وشعها المتخلف ، وهذا الفرق الواسع ان وجد في أمة فقد بها عن أن تنهض ، وقعد بها عن أن تتسائد ، وقعد بها عن أن تجتمع على رأى وتمضى في تفكير .

وهذا ظلم الماضى المظلم الذى يجب الحاضر المشرق أن يكشفه ، ويجب الحاضر الناهض أن يقيم على إنقاذه اشتراكية عادلة تمحو هذه الفوارق وتضم الشعب على وحدة جامعة ، ولئى تكتب لهذه الوحدة الجامعة حياة مستقرة ثابتة لا يتورها خلل ولا يصيبها وهن الا اذا قامت أركانها تقوم على وحدة ثقافية ، ووحدة حضارية تجمع ما بين الثقافتين الأولى والثانية ، وتجمع ما بين الحضارتين الأولى والثانية ، عندها لن يكتب لهذه الوحدة لكلك ، ولن يكتب لهذه الوحدة وهن أو ضعف ، فليس شيء أقوى ربطا وأقوى تمكينا من ثقافة يلتقيها الفرد تسرى في دمه عادات وتقاليده وطبائع ، يعيش عليها ويصبح ويسمى ، يراها جزءا من حياته بل يراها حياته ، وحين ينازع عليها ينازع على حياته ، وحين يدافع عنها يدافع عن حياته ، عندها يستمضى الشعب على من ينازعه هذه الحياة ، وعندها يستمضى الشعب للدفاع عن تلك المقومات التى هى الثقافة الثانية أو الحضارة الثانية .

نحن لا نبغى بيعت الثقافة الثانية أن نحمل عبئا من اعباء التعليم فنلك مهمة أخرى لها وسائلها ولها مناهجها ، ولكننا نبغى بيعت هذه الثقافة الثانية أو الحضارة الثانية أن تقرب بين شتى الشعب فلا يعيش نصفه أو جله هملا ، ويعيش جله غير موصول بأقله ، ويعيش أقله غير موصول بجله ، ويعيش هذا القليل الذى خلق ليفدى هذا الكثير قد أخل برسائله ولم يؤد واجبه .

هذه هى رسالة العهد الجديد ، ولكن الخطوات على هذا عسيرة ، فالبعب أثقل من أن ينهض به في يسر ، والطريق وعمر صعب على المعب أن يعبده في يسر ، غير أن ثمة شيئا يبعث الأطمئنان في النفوس ويردنا اليه ثقة بأننا بالفن ، فلقد أضحت الحياة الحاضرة بما أزلت من فوارق وبما قربت بين الطبقات وبما يسرت من سبل المزج والاختلاط وبما أعلنت به الشعب في قراه وفي أجياله المتضعة ، نعم أضحت الحياة الجديدة بهذا كله تردنا الى ثقة بأننا بالفن .

ونحن حين نفكر في أن نسلك السبيل الى ثقافتنا الثانية نفكر في هذا الجيل الثانى الذى تضمه قرى مظلمة وأحياء معتمة ، لنصله بالجيل الأول الذى يعيش في نور المدينة ، أعنى ظلام اللاتقافة ونور الثقافة ، وأعنى ظلام الا حضارة ونور الحضارة ، نفكر في أن نمد يدا الم يد ، وأن نصل فكريا بفكر ، وأن تقرب ما بين العقول ليانس عقل بعقل ، وأن نجتمع ما بين القلوب ليانس قلب بقلب ، نفكر في التمهيد لاشتراكية ثقافية تحيا على أساسها المكين ثقافة اجتماعية وثقافة سياسية .

من هنا يتضح المنهج وتستقيم السبيل ، فنحن نريد أن نخلط ما منطنا من حصيلة ثقافية حضارية بما عند هؤلاء ، لياخذوا عنا ونأخذ عنهم ، فهم لا شك حين يأخذون يعطون .

ياخذون جوهرها ويعطون صياغة . ياخذون حضارة ليصورها ثقافة ، فلقد قلت ان الحضارة شكل عام والثقافة شكل خاص ، لثقافة الأمة هى حضارة هامة ، أضحت عليها طابعها الخاص فاستحالت ثقافة .

أرأيت الى أننا في حاجة الى هذا التبادل تبادل الثقافة الأولى مع الثقافة الثانية ، لننشأ الثقافة السليمة التى هى عمارة ما نبغى وخلاصة ما نحب ، ولننشأ الطابع المميز لنا أمة بين الأمم ، ولننشأ المقومات التى تخلق منسبا شعبا صلب المكسر قويا لا يبل ، متمسكا لا يهضم ، كما عاش في الماضى بمقوماته بطوى أما غائبة ، ما طوته أمة غائبة ، يعيش في المستقبل صامدا قويا عزيزا منيعا تحميه تلك المقومات من أن يهسون أو أن يضعف أو أن يدل .

نعم نحن نريد هذه الاشتراكية الثقافية التى هى الاشتراكية الحضارية ، نريد هذا التقرب بين الشعب على ثقافة واحدة أو حضارة واحدة . ونريد أن تكون مراكز ثقافية في قلب كل قرية ، تكون منها مندليات تجتمع فيها ثقافتسان أولى وثانية ، وتجتمع فيها حضارتان أولى وثانية ، وتخرج منها بعد هذا الاجتماع وذلك التقارب ثقافة واحدة موحدة هى ذلك الطابع الذى أشرت اليه وتلك المقومات التى نوهت بها .

ان تكون هذه المراكز الثقافية مراكز للعلم والتعليم ، والا عدنا بها الى مثل ما كانت عليه الجامعة الشعبية ، ولكنها سوف تكون مراكز لتبادل الراى وللعرض ، ندلى رايًا ونسمع رايًا ، ونعرض ما عندنا ليعرض هؤلاء الاخوان ما عندهم ، ودع الزمن بعد هذا يثبت ما يثبت وينفى ما ينفى ولنخلص بعد هذا كله بما نسميه مقومات .

وما من شك ان الناس في ظل هذه المراكز الثقافية سوف يقرءون ولكن لا قراءة تعليم ولكن قراءة تثقيف ، وفي ظل المراكز الثقافية سوف يستمع الناس الى الفنون ولكن لا سماع تعليم ولكن سماع تثقيف ، وفي ظل تلك المراكز الثقافية سوف يشاهد الناس فنونا ولكن لا مشاهدة تعليم بل مشاهدة تثقيف .

نريد هذا المزيج قويا على يد المراكز الثقافية او ما يشبه المراكز الثقافية من قوافل متنقلة ، لا تحمل العلم ولكن تحمل الثقافة ، ولا تحصل مدرسين ولكن تحمل اخوانا يريدون ان يلقوا اخوانا ليجادلوهم الراى وليقولوا لهم وليسمعوا منهم ، وليرى هؤلاء هؤلاء ، وهؤلاء هؤلاء ، فيأخذ نفر من نفر ويستمتع نفر بما عندنا لنفر ١٧

وسنرى بعد هذا ان ذلك اللقاء لنحضر الى انعاش مواهب مدونة ، ورغبات مكتوبة ، وسوف يعلى الكثير ، وقد يكون أول ما يعلى الوانا من التليسم تفرضها البيشة بمواهبها الظلمة ، الوانا لا نسوق اليها الناس ولكن يسوقنا اليها الناس ، الوانا نشبع ما في نفوسهم وتكمل النقص الذي يحسون ، وتسد الفراغ الذي يجدون ، الوانا تلقى للعريد حين يريد ولا يلزم بها غير مريد ، فتلك مهمة أخرى يقع عبثها على عاتق التعليم يضع لها المناهج ويرسم الطرق ، فهو مطالب بخلق متعلمين والثقافة مطالبة بخلق متفنين .

هذه هي الثقافة الثانية التى حرمها الشعب في تلك الاجيال المظلمة ، نريد ان نمكنه منها في جيله الحاضر ، ثقافة تقصد الى محو الفوارق الحضارية او الثقافية ، نحن نريد اشتراكية حضارية ، او اشتراكية ثقافية ، نريد تقريب الشقة بين شقى الشعب .

ونحن حين نريد لهذه الثقافة الثانية ان تعم وأن تدخل القرى نريد لتلك القرى ان تظهر بحقها من حضارة ، لا نريد لتلك القرى ان تكون مدنا ولكنا نريدها صورة من المدن ، فما أبعد ما بين الحياتين ، أو قل ما أشد الخلاف بين الحياتين ، وكانت حين تلقى الناس هنا ولتقاهم هناك تلقى أمتين وتلقى شعبين ، وما على مثل هذا الخلاف الواسع تقوم حضارة أمة ، ثم تقوم ثقافة أمة ، ثم تقوم القومات الجامعة التى تحيا بها الأمة عريضة منيعة كريمة ، نريد ان يشعر اهلوا في القرى ان الفوارق ماتت وان المساواة سادت واتنا سمينا اليوم سعى الاخ السى اخيه يعطيه مما عنده ويأخذ من عنده ، ينفعه بما يعلم وينتفع منه بما يعلم ، لمتزج ثقافة بثقافة ، وليلقن راي عن راي ، ولينصل علم بعلم ، فتكون هذه هي المقومات التى تخلق الأمة وتبنى كيانها .

وبهذا لو شاع التعليم في القرى شيوعه في المدن، تمكن للثقافة ان تجد سبيلها في يسر ، وان تمضى في يسر ، وان تؤتي ثمرتها في يسر .

فتح الآن بهذه المراكز الثقافية احرص ما نكون على هذا المزج الواضح ، احرص ما نكون على ان نبادل القلة الكثرة اللبوق والحس والشعور ، احرص ما نكون على ان نرعى القلة توجيه الكثرة فلا يدخل عليها ما يبعدها عن نتاج القلة الذى هو خلاصة نتاج الكثرة ، احرص ما نكون على ان نرعى القلة ما عندها فلا نزيهه ولا تقبل عليه دخيلا فنسوه الى الكثرة الاخلة عنها .

ثم اتنا لن نحقق بالثقافة شيئا اذا لم نحقق بها لسانا جامعا يسلم لنا كلنا ، ولا يلتوى على نفر منا فتشيع بهذا الاتواء الفرقة ، ثم تزيح جامعا نجتمع عليه كلنا يضمنا اليه ونحس اتنا منه ، ثم مثلا وتقاليده ندين بها كلنا فنعرف اتنا منها واتنا منا . ثم طابعا خالصا من الشوائب نعرفه لانفسنا فنرماه ، ويعرفه الناس لنا فيعرفوننا به .

على هذا يجب ان تقوم الثقافة الثانية ، وبهذا يجب ان تمضى الثقافة الثانية ، فاذا الأمة بها أمة واحدة ، واذا هي بوحدها قوة ، واذا هي بهذه القوى تملى على الزمن ، واذا الزمن في يديها .

حول وحدة المعرفة

بقلم : الدكتور محمد كامل حسين

١ - جاء في كتاب « الكسندر » (١) عن الداروينية والليبيز بعد ذكر آراء داروين في تنازع البقاء وبقياء الإصطلاح « أن الداروينية - خلافا لما يظنه الكثيرون من أنها لا تهتم بالقيم - تهتم بها ، وأن الاختيار الطبيعي يتفق والقيم ، وأن التنافس وسيلة لتفوق الإصطلاح على غير الصالح . وبذلك يطلق الليبيز برغفه غير الصالح » .

هذا ما يذهب إليه فلسفي يحظى على التطور الدارويني . ولا يخفى بحال على فكر البيولوجيين الذين يعينهم أولا وأخرا الطريقة التي يلم بها التطور .

والتيكم ما جاء في وحدة المعرفة عن التطور (٢) :

« على أن البيولوجيين لم يسلوا في شيء ضلالهم في نظرياتهم عن التطور ، فبما عما في هذه النظريات من حقائق ، من ذلك أنهم حصوا التطور عملية زمنية ، وقلوا أن أبسط الكائنات القديمة ، وأن أرقاها أحداها ظهورا .. وقد بينا خطأ ذلك من قبل . وقلوا أنها تقوم على تغيرات مرغية تثبت صلاحيتها فتمشي ، وينتهي ذلك بشكل واضح تطور العين ، فإن دفعة تركيبتها جعلها غير قابلة للتغيرات المرغية دون أن تفقد خاصيتها الأولى وهي الإبصار . فتطور العين لا يمكن أن يكون نتيجة لتغيرات طارئة لبست صلاحيتها فاستمرت بالوراثة . وقد نظروا على هذه الصعوبة بقولهم أن التغيرات تحدث دائما في أجناس ملبد للكائنات ... وسعود إلى ذلك فيما بعد .

وقالوا في التطور أنه نتيجة لتنازع البقاء وبقاء الإصطلاح . وهي نظرية عليها طابع الحياة الإنجليزية في القرن التاسع عشر ، ولا تصلح تفسيراً لوجود الأنواع وتنظيم الكائنات .

وقالوا أن الحيوانات تغير لونها أثناء هجوم أعدائها عليها . ثم ثبت أن هؤلاء الأعداء لا يهزمون إلا بالوان (٣) ، وأكثر صيدها بالليل . والحيوانات التي تغير لونها إن كانت تفضل ذلك لقائمة أعدائها ، فما بال جيرانها التي لا يتغير لونها لم تتغير .

(١) جزء ثاني ، صفحة ٣٠٩ .

(٢) صفحة ١١٢ .

(٣) ثبت أن الثور لا يميل اللون الأحمر كما كان يعتقد الناس

منذ أكثر من أربع سنوات ظهر لي كتاب صغير اسمه « وحدة المعرفة » ولم أدع أنه كتاب عظيم ، ولم أدع أنه كتاب في الفلسفة ، ولم أدع يوما من الأيام أنني فيلسوف أو مفكر بالفلسفة . وقلت في أكثر من موضع من الكتاب أنه ليس فيه علم جديد ولا حقائق لا يعرفها كل مشتغل بالعلوم الطبيعية . ولم يلمحني إلى كتابته رغبة في شهرة أو مجيد أو منصب ، ولكنه الإصطلاح الداخلي الذي يدفع كثيرين من الذين نشأوا على هذه العلوم ، والذين يؤمنون بطبيعة التفكير في العلوم ، إلى تطبيق هذه الطريقة التي يصنعونها طريق الحق الوحيد ، وإلى توسيع تطبيقها حتى تشمل أموراً ليس من قابلياتها بهذه الطريقة .

ثم قامت بالأساس القريب فسجة حول التشابه بينه وبين كتاب الزمان والمكان والربوبية « لصمويل الكسندر » . ولشتمون بالعلوم لم يألوا هذا النوع من النقد ، لأن كل تفكير فيها يقوم على ما سبقه من حقائق . والصبر متدنا بطريقة البحث وعصوبة النظريات التي تمهد السبيل لتفكير تقدمي دائم يتبع ألقاها من البحث جديدة .

وليس التفكير مقصودا على الطريقة الفلسفية ورجالته وليس في كتابي نزعة فلسفية ولا مصطلحات فلسفية ، وأنا أعتقد أن نشأني ومزاجي يجعلان للتفكير مقصودا على العلوم الثانية . بل هناك كثيرون يعتقدون أن الأسلوب الفلسفي يعوق التقدم العلمي البحث . والطباء الذين يبحثون الآن في حصص التوكليد على أنه سر الوراثة لا يفلتون شيئا من درس سينيورا ولكن الفلاسفة يلبدون كثيرا من درس مثل هذا البحث . والانتقال من البحوث العقلية البحث إلى التفكير العام مألوف ، ولكن الانتقال من البحوث الفلسفية إلى حقائق علم الاجتماع التجريبي عسير . والفلاسفة يفتخرون من العلوم الثانوية باستخدامها لتوضيح نظرياتهم .

على أني رأيت أن أولي المقارنة بين الكتابين في جو هادئ . وسيكون البحث على ثلاث مراحل : التنبيه إلى ما جاء في كتاب « الكسندر » من حلول فلسفية لمسائل تناولها كتاب « وحدة المعرفة » ومقارنة الأسلوبين في البحث . ثم ذكر المسائل التي وردت في كتاب « وحدة المعرفة » ولم أشر على حلول لها في الكتاب الآخر . ثم تبين الفرقاء الدقيقة في الجزء التشابه من الكتابين :

ولو كان عامل التطور هو هذا الذي يقولون به ، لسكانت الحياة اليوم نوعا واحدا رافيا كمالا متفليا على ما عداه .. كل ما يدل عليه التطور هو أن هناك تصاعدا في التحديد ينجم كمال في التركيب وتوافق أتم بين الكائن الحي وبيئته .. كان على الكائنات الحية أن تتحسس طرفيها إلى مطابقة حاجتها وطرف حياتها . مثل ذلك كمن يرفض أن العجر الذي يضعف للجاذبية فيسقط ينحسب اتجاهات مختلفة حتى يتبين الاتجاه الراسي فيسقط فيه . إلا يمكن أن تكون قوانين الحياة مثل قانون الجاذبية تسير بمتقاسم الكائنات الحية دون أن نرفض أنها تنظم طرقا مختلفة ثم تنتهي إلى ما انتهت إليه » .

الشي هذا مثلا واضحا جدا على اختلاف بحث الكتابين موضوعا واحدا : الفلسفة تمتلئ بالخرق والقيم . والبيولوجيا تعنى بوسيلة التطور و (الميكانيزم) التي يتم بها .

٢ - تحدث كتاب الكسندر عن الجمال حديثا طويلا ، ومما جاء فيه (١) :

« Perhaps the simplest way to understand beauty is to contrast the beautiful object on the one hand with a percept and on the other with an illusion. As contrasted with the percept the beautiful is illusory but it differs from the illusion in that it is not erroneous »

هو هذا بالطبع فلسفة خالصة . والمحدث عن الجمال له وجهه عدة تناوله الناس من قديم الزمان . واليك ما جاء في كتاب « وحدة المعرفة » عن الجمال لتبيين الفرق المحدود جسما لبحوث هذا الكتاب :

« على أن أذكر في ذلك (الحب والكراهة) وبعثنا بالجمال وفدريته له وجهان (ايه) فليس على النحو الآتي : يحدث حولنا أمر ندركه حواسنا سمعا أو بصر أو شذا أو لسا أو ذوقا . فإذا كان هذا الأمر متفلا ، وصارف نظامه ووافقا في نظام الأعضاء الخاصة به ، كالشم أو الابن المدخلة ، فإن ذلك يحدث فيها حركة متفلة . وتنتقل هذه الحركة المتفلة إلى المخ ، فتجد فيه مسالك الكترونية خلطية أو مكتبة ، فإذا صادف أن نظام هذه المؤثرات اتفق مع نظام هذه المسالك التي في المخ ، لم يسجل هذا المؤثر على نحو سليم دون أن يعطى طبعيا أو مسالك مغلفة تعطرب عندها هذه الموجات .. عند ذلك يحدث لنا السرور . وتنشأ الرغبة في تكرار هذا الاحساس وتنشأ عندها عاطفة الحب لهذا الذي كان السبب في هذا الانهزام للنظم الذي يسير في مسالك مهياة له ...

« هذا تفسير محتمل للأصل المادي للحب والجمال . ويرى من هذا أن النظام هو أساس معرفتنا للجمال . وليس أدل على أن هذا النظام هو أصل سرورنا بالجمال من الفوسيتي . ولو أن النفس لم يكن متفلا ، ولو أنه وقع على أن المدخلية لم تنظم أوتارها النظام بواقف النفس ، ولو أن الاحساسات الصاعدة إلى المخ لم تصادف طريقا الكترونيا مهيما أما خلقيا وأما بالكرامة والتفتين ، لما كان لنا من ذلك سرور . وكل هذه الفروض واضحة جدا في سرورنا بالفوسيتي . فالنفس ليس النظام لا يمكن أن يكون مصدر سرور . والنظم الجليل عند الكثيرين قد لا يدرك جماله من أن تكون أوتار أنه مهياة لذلك . والتعذيب والمائة فروردين لتقدير الأنواع المختلفة للفوسيتي . ومن نهيات مسالك صفه لنظام معين لا يرى في النظام الآخر جمالا .. »

هذا مثل آخر من الفرق العظيم بين الفلسفة العالية للجمال كما هي في كثير جدا مما كتب عن الجمال وبين الفرض المتواضع

الذي قصد إليه كتاب « وحدة المعرفة » . وهو جمل الجمال والحب عملية فيسيولوجية عملية اليكترونية .

٣ - حديث الكسندر عن الغير والشر والافلاخ حديث طويل بطيئة السفل ، فهو كتاب فلسفة لا يمكن أن يغفل ذلك . وهذا يعني قوله في هذا الباب :

« Morality differs from science or knowledge in the proper sense in that morality is practical and science speculative from this fundamental difference all the other aspects of their difference follow . . Morality arises out of our human affections and desires which we seek to satisfy... In willing the realisation of these desires we come into partnership with others partly by way of co-operation or by rivalry » .

هذه هي الطريقة الفلسفية الاجتماعية في تناول الاخلاق . وهو موضوع شغل العالم منذ القدم . ولم يتفرغ كتاب « وحدة المعرفة » إلا إلى امكان تفسير الاخلاق لتفسيرنا ينسق مع الفسيولوجية اليكترونية للمخ ، فيقول (١) :

« ويجب علينا أن نقرر ان وظيفة المخ ليست مقصورة على اتجاه واحد من الخارج إلى الحواس إلى الانصباب إلى خلايا الجهاز العصبي الرئيسي ، ليس هذا النظام الذي شرحناه انما هو واحد الذي يوجد في المخ ، وليست وظيفته الوحيدة أن يستقبل ويختزن ، بل أن له حياة داخلية ، وهو فرق كبير بين أي جهاز اليكتروني صناعي مهما عظم والمخ الانساني . ذلك أن مخات الحياة في الخلايا تلتقي ثورات تسلك المسالك التي مهدتها لها الطبيعة أولا والتي مهدتها لها العوامل الخارجية ثانيا . ثم هي تغير من هذه المسالك أيضا على فواتها أو صفعها وعلى قدر توافقه مع المسالك الداخلية التي يعدها وجود الحياة في خلايا المخ .. هذه التفاعلات الجديدة تكون الإرادة والتفكير وهي من يحمل حياة الخلايا لنفسها ، وهي تتأثر بالمسالك القديمة وتؤثر بدورها فيها ..

« بين التفاعلات الناشئة من روابط المخ وبين التفاعلات الناشئة عن خلق نفسه ، تنشأ تفاعلات في اتجاه عكسها يعبر عن المخ إلى أعضاء الحركة والعمل . وهذه التفاعلات الصادرة ، مثل الواردة ، تسلك مسالك خلقية أو مكتسية ، وكثيرا ما تكون الانفعالات الواردة هي التي تعدد طرق الانفعالات الصادرة . على كل حال ينشأ تيار جديد يحدد أعمال الانسان .. هذه الأعمال يجب أن تكون متفلة ، وأن تتبع المسالك اليكترونية الهياة لها دون استصدام أو توقف أو قسر . مثل هذه الأعمال يستريح اليها الانسان ويعطش اليها ، كما كان يسره من قبل أن يتبع التيار الوارد إلى المخ مسالك مهياة منظمة . هذه الأعمال التي تكون متفلة في أصلها والتي تسلك مسالك موافقة والتي يستريح اليها الانسان ، هي الفضائل ..

« وسنجد أن أكثر الفضائل تدل عليها أعمال عصبدها الفكرية متفلة . فالعشق نظام والكلب فوضي ، والامانة نظام والغبية فوضي ، والشجاعة نظام والروء فوضي .. أي غير ذلك من الأمثلة المبدية . فلا تطلعت أرادة الشخص بعرض بعدا في خلايا صفه متفلا ، ويسير في مسالك متفلة ، ويؤدي إلى عمل متفلا ، فهذا هو الخلق الجليل » .

ليس في هذا القول من الاخلاق فلسفة أبدا ، بل هو حديث فيسيولوجي يحث على نحو ما نشأ من معلومات تتلق بالآليكترونيات في وظيفة المخ .

وهناك أمور أخرى في كتاب الكسندر لم يكن له أن يتناولها إلا من الناحية الفلسفية العالمة ، وهي أبعد ما تكون عن

ناول كتاب «وحدة المعرفة» لها ، إذ أنه لا يقطع في غاية الأثر من رد المتنبات إلى حل مجمل أساسه شيوولوجيا الخ .



البحث الثاني في مقارنة الكتابين ، هو ذكر ما جاء في كتاب «وحدة المعرفة» من أمور لم أجد لها ذكرا في كتاب الأستاذ على قدر طمى به ...

١ - كان من الطبيعي أن يبحث في وحدة المعرفة ، أن يبحث أولا في أسباب تفرق أجزائها وفي العوامل التي دعت إلى انفصال أجزائها الكبرى انفصالا يكاد يكون تاما . وهذا ما يتسوله الكتاب (١) :

« وكان جديرا بالمعرفة الإنسانية أن تكون ثابتة مستقرة منتظمة ما دام النظام الكوني أزليا ثابتا مستقرا متلقا . ولكنها في الواقع مضطربة متحركة ، وفيها شوائب كثيرة ليس أصلها خلافا بين النظمين . وإنما أصل هذا الانسراب أنه لم يقدر للعقل ، حين أخذ نفسه بالبحث في أسرار هذا العالم ، أن يبتدأ حيث يجب البدء . ولم يقدر لمعلمه أن ينمو نمويا طبيعيا ، ولم يقدر له أن يلم بأشياء هذا العلم فبراه جملة واحدة . هذه عيوب ثلاثة لم يكن منها مناص ، ففس بها تاريخ التفكير .

ومن أوضح الأمور أن الترتيب الطبيعي للقوانين الكونية يبدأ بأبسطها وأهمها وإنذاه . ويستبعد معنى ذلك فيما بعد ... الخ »

« هذا النوع من المعرفة (٢) يبدأ بآواخر الأمور . وجل إصعاده يقوم على الخلق والمقول ، ونسى الفلسفة الأقدمون - أو لم يكن لهم أن يعلموا - أن صحة اللدب والملم بقاية الأمور لا يؤدها إلى العلم بما هو واقع فعلا . مثل ذلك مثل مسألة حساية تنتهي إلى عدد بعينه ، ولكن ٧٥ مثلا يستطيع عالم بالصواب أن يعرف هذه المسألة على وجه الصحيح بمجرد علمه بقايتها وبقواعد الحساب الصحيحة ؟ »

٢ - « مثل المعرفة الإنسانية وتاريخ نشأتها ومبداها ونفادك أجزائها ، مثل ثلاثة رجال على حافة بحيرة في وسطها شجرة باسطة يخطها الماء »

ولا أريد أن أدخل القطعة كلها ، فهي طويلة فليرجع إليها إليها من يعنيه هذا التشبيه ، ولا أعرف أن كان في الأشئلة المتصلة بتاريخ المعرفة مثل هذا التل .

٣ - نظرية الهرم المقلوب وضعها للمعرفة حتى العهد القريب جدا ، « لذلك بقيت المعرفة دهرًا طويلة كالمهرم المقلوب يرتكز على علم سبق بالماديات وعلم ملكك بالبيولوجيات ، والعلماء علوم الاجتماع والفلسفة نائمة زائرة ..

« .. أنه قد حان الوقت الذي نستطيع فيه أن نغم من وضع هذا الهرم المقلوب فنجعل المعرفة هرمًا قائمًا على أساسين الطبيعيات . وهي أساسين يرضى ثابت قائم على البرهان والتجربة . فيه تكون القضايا عامة غير قابلة للاستثناء ، وفيه يكون الواقع والمقول شيئًا واحدًا لا يقبل الخلاف .. »

٤ - كتبت آلاف من المجلدات عن العقل من الناحية الفلسفية . ولكن كتاب «وحدة المعرفة» - وهو يجتهد أن يقصر كلامه على فكرة الوحدة - تناول العقل من حيث هو جليل التفكير ، أو ترويضه . لم يبحث في كنهه ، وإنما بحث صفاته التي تلتقي بالمعرفة فيقول (٣) :

« ولا نزاع في أن من يستخدم جهازا يجب أن يعلم مسبقا خصائصه وأن جهل كنهه وطبيعته .. العقل لا يطبق العواطف ولا يستعمل الفراغ ، ولا غنى له من تجسيم العواطف .. وهو باب طويل لا أرى تفصيله في مقالة كهذه .

٥ - تقسيم مذاهب التفكير إلى خرافية علمية ، وإلى دينية فلسفية ... وفيه شرح لخصائص كل مذهب . وقد تكون هذه البحوث من الناحية الفلسفية غير مقبولة . ولكنها تفكير له ما يسره ، ولو خرج على ما تناوله الفلسفة عادة ، حين تحدثت عن التفكير .

٦ - الطلة الغالية ، في كتاب «وحدة المعرفة» حملة على اللغة القتالية ، ولعلها أيضا من المسائل التي تناولها الفلاسفة في كل عصر . والذي دفعني إلى انكارها هو في الواقع علم التشریح . فقد كنا دائما نسمح تحليلات للظواهر التشريعية تقوم على تهيئة الموضوعات ، ثم ظهر أن هذه التحليلات كلها سطحية ، وأن الأصل فيها التغيرات التي يدرسها علم الإجنه . وعلم التشریح المثلث . أما الفلسفة فليست أدري هل لا تزال فيهم من يؤمن بها ، ولن يدهشني ذلك . ولكن كل نظرية كتاب «وحدة المعرفة» هو أنه إذا كانت الطلة الغالية مرفوعة في التشریح فعلا ، فلنظف الظن أنها ليست صحيحة فيما هو فوق ذلك .

٧ - يطول بنا الحديث إذا حاولت أن استقصي المسائل التي لا نزاع في صلاية تفكيرنا فيها . ولكني أسوق من ذلك وفلسا أن يكون نازح البقاء وبناء الصلح والاختيار الطبيعي ، هو السبيل في التطور ، لأن ذلك لا يفسر بهال من الأحوال التشابه بين دم الإنسان ودم الفردي لا تجربة لا علاقة لها بهذه المسائل . يتبين منها أن الصلاية بين دم الإنسان ودم القرد خاصة عميقة جدا (١) .

٨ - « ولا شك بلًا إذا استطعنا أن نكشف قوانين انحداد الخلايا ، كما نكشف قوانين انحداد الفرات ، فإن علمنا بالحياة سيصبح واضحا متلقا كما هي الحال في علم الكيمياء .

٩ - « (٢) على أن أكبر ما في هذا النظام من صعوبة هو هذه المفجوات الكبرى التي نراها فيه . والمفجوات تكون في علمنا بما هو موجود ، وهذا يسهل تلافيه عاجلا أو آجلا ، وتكون في الكون نفسه . فليس على المفجوات أن تشمل جميع الاحتمالات التي يستطيعها هذا النظام . وقد ظهرت هذه المفجوات بشكل واضح جدا في الموجات الأتريه . هذه الموجات لها سرعة ثابتة ونسبة ثابتة بين طولها وذبذبتها ، واختلفت فيما عد ذلك . ولم توجد أطوالها كلها في الطبيعة ، وكثير منها لم يظهر إلا على يد الإنسان . ولكن ما لم يطلق منها في الطبيعة لا يختلف في نظامه عما خلق . كذلك المفجوات الموجودة في النظام الحيوي والإنساني ، بعضها طبيعي ، إذ لم تخلق كل الكائنات التي يحتلها النظام الحيوي . ومع ذلك فإن هذه المفجوات لا تحجب النظام العام للحياة . والبيوت من الحقائق المفردة كان بعضا عشا ، لأن الباحثين منها لم يدركوا حقيقة أمر المفجوات . والمفجوات التي تقوم بين الأجزاء الثلاثة للمعرفة ، وهي المادة والحياة والإنسان ، من أصعب الأمور فهما . ولكنها صافت إلى الحد الذي نستطيع معه أن ننتقل من نظام إلى نظام دون مشقة كبيرة على العقل . ويستبعد إلى البحث في المفجوات عند الانتقال من الحديث عن طبقة إلى الحديث من طبقة أخرى ، فإن فهمها أصل من أصول البحث في وحدة المعرفة .

(١) صفحة ١٢٦ .
(٢) صفحة ٨٩ .

(١) صفحة ٢
(٢) صفحة ٤
(٣) صفحة ١١

Whether that is to say, nature or Space-Time did not try various complexes of simple motions and out of the chaos of motion preserve certain types. The ground which justifies us in asking this question is that the beginnings of things present phenomena analogous to those of life, for instance in the «organisation» of the atoms.

هذه الأفكار متناقضة تمام المتناقضة لهذه كتاب « وحدة المعرفة » ، وكل ما يقول به الطبيعيون اليوم . - وهي فسوف فيلسوف يرى ان قوانين الحياة لها ما يشبهها في نظام الذرة التي جعل لها صفة . ومذهبا في هذا ان ذلك مخالف للنظام الكوني الذي لا يخفى فلاننا اعلى على نظام قانوناني . والنظام في الذرة ليس فيه الاختيار الطبيعي لوجود في الحياة بل فيه حتمية التركيب التوفيق على توافق رياضي في مكونات الذرة والجزء .

ولم تكن الالكترونيات في كتابي الكسندر واوسينسكي بلغت ما بلغت اليوم ، والواقع ان اول تفكيري في وحدة المعرفة جاء من حديث الناس من الذاكرة في الخ انما تشبه التسجيل الالكتروني . وسنمت لي خاطرة ان هذا يجعل عدة السموات ان يصيح فيسولوجيا ، وكتاب وحدة المعرفة ليس يشتبا فليسا ، ولكنه فكرة برغت لي ليتنها بمعلومات كلها مستقاة من اصولها العلمية ليس لي فيها الا التنظيم .

والذي فهمت من كتاب الكسندر ان الرجل ، وهو فيلسوف ، يجعل الملائكة بين القانون الاولي والقانون الاثني ان الاول يستمتع بالثاني ، والثاني يتأمل الاول Enjment and Contemplate of the first . وهذا لب فلسفته في هيراشية القوانين . والمظهر من مقدمته انه قللي صورية في اتعاق الناس بهاتين الكتبتين . ولكنه امر عليهما ويافع منهما . وهو لم ينسب الي نفسه التشابه الهيراشية (ومن يستطيع ان يدعي ذلك) ، وانما نسب الي نفسه هذا الاستمتاع والتأمل .

ولا احاول بالطبع ان ابدى رأيا في هذا ، لانه خارج عن نطاق التفكير الذي يهمني . انما شئت بشيء واحد هو معرفة الاول للثاني ، ولثاني الاول . وفهمت المعرفة هنا فسيح : علم بالوجود ، وعلم بالصلوات . وفهمته لذلك مثلا اعتقد انه الصبح (1) . ان القانون الاثني يعرف وجود الاولي ، والاولي يستطيع ان يعرف كل شيء من الاثني . فموضوع الحديث معرفة كل الآخر . وهو شيء غير الاستمتاع والتأمل .

لم اني اعتقد ان الفلسفة - والكسندر فيلسوف - قد لا يفلحون ما فحشتم من ان القوانين والاشياء شيء واحد .

وهيراشية القوانين قديمة معروفة ، ولا زادت المعلومات العلمية الي العهد الذي بلغت في عصرنا ، اصبح من الممكن ان تشبه المعرفة كلها . وكانت الي عهد الاستاذ الكسندر ينصها العلم الثابت بكل خواص الذرة والعلم المبني بالالكترونيات فكان من التسجيل لتوحيد المعرفة ان ذلك .

ويدركني ذلك بكتاب في فيسولوجيا التنفس قبل اكتشاف الاوكسجين وصل فيه الاؤل الى ان الدم يلعب الي الرئة فيأخذ منها شيئا ويضعها شيئا . وهو قول هو قول الكسندر وغيره ، ولكنه لا يثبت حتى تعرف واقع الامر من بحوث علمية ثابتة .

ومن الفروقات بين الكتبتين في هذين الجزئين المتشابهين بالبطبع ، فكرة اللقاي التي يترى الاشياء عند تعقيدها . وهو تصور

ولعل في هذا ما يكفي لبيان اصالة اكثر البحوث المذكورة في الكتاب من حيث علاقتها بوحدة المعرفة ، لا من حيث هي بحوث فلسفية عامة .

ولنبعث الآن في الجزء المتشابه من الكتبتين . والتي اعتد من جهلي بصعوب اسكندر ، لاني لست فيلسوفا ولا مؤرخ فلسفة ، ولم اكن احاول ان اكتب كتابا في الفلسفة .

على أي لا ادري لم يجد الناقدون كتاب الكسندر بالذات ، وعندهم كتب اخرى تتناول الموضوعات نفسها بطريقة مماثلة تماما لكتابه . ومنها كتاب اعرفه ونشرت به ، وهو كتاب اوسينسكي Tertium Organon فليست دعواي اني لا اعرف الكسندر ناشئة عن الرغبة في دعوى الابتكار ، ولكنها الواقع . وهذه المناسبة الاول ان موضوعات اوسينسكي وموضوعات الكسندر متشابهة الى الص حد . ولم يقل احد ان اوسينسكي نقل من الكسندر ، لان هذا النوع من النقد في مثل هذا المجال لا يطاق له وزن . والطبيراء لا شك يقدرون ما بين الكتبتين من فروق دقيقة .

وما شان هذا كله وانا اعرف في كل موضع من الكتاب انه ليس فيه معلومات جديدة ، ولا حقيقة واحدة جديدة ، وان الغرض منه بسيط جدا هو (لتبليغة) جديدة للمعلومات المعرفة جدا يجعل نظامها اوضح . ولعل يسأل الانسان في هذا العصر من اين آتى بمعلوماته من الذرة والالكترونيات والتطور .

واكبر التشابه بين هذين الجزئين من الكتبتين هو هيراشية القوانين . . وهي كلمة يتعلمها البيولوجيون من اول يوم في دراساتهم الاولى ، ولا يخفون بسمون من الحيوانات العليا والنباتات ، واذا زاد التعقيد عند الصعود الي اعلى وبساطة الدنيا . وآخر كتاب رايت اسمه من « السكك الى اللاهية » وفيه هذا التطور التصادمي الذي لم يعد الجسد يشك فيه . ولست في حاجة الي اخذه من مصدر يمينه ، والميرة بالملافة بين القوانين وطبقاتها .

وكتاب الكسندر مثل كتاب اوسينسكي وضرات غيره كتبت في العهد الثالث من هذا القرن حين كان الحديث كله مفسن النسبية والزمن والمكان ، وكانت هذه النظريات ملء الاذهان وكان المفكرون كلهم يسمون ان يردوا اليها كل التفكير .

لم تقدم العلم بالذرات والالكترونيات مما لم يكن يعرفه الناس معرفة دقيقة في تلك الايام . وهذا أحدث ثورة فكرية هامة ، واخذ الناس يردون التفكير الي الفترات والالكترونيات . والواقع الفلسفية القائمة على الزمان والمكان عليها ان تلجأ من هذه التشكلات الجديدة . وهو ما فعلته في كتاب « وحدة المعرفة » اني نطقت فسيق جدا مقصود من اظهار الوحدة ، وكتابتني لم يكن ليكتب قبل تغيير الذرة ونحو علم الالكترونيات الي حد الغرض بان عمل الخ عمل اليكتروني .

والاستاذ الكسندر يبدي حذرا شديدا في حديثه عن الذرة والواجبات الكهربائية وعلاقتها بالحركة . ويقول ان تعقيد ذلك لنظام الطبيعي لا الي الفيلسوف ، وكان علم الذرة ان ذلك في اول عهده ، ولم تكن حقائقها ثابتة كما هي اليوم .

ومما يدل على ان الفسوف الدقيق في هذه البحوث بين الفروقات بين المذاهب ، اسوق هنا قول الكسندر (1) :

ذرى معطى ، لم يكن معروف على وجه الدقة في الفلسفة الثالثة من هذا القرن . والقلق من العوامل التي تفرق الجزيء الحي من الجزيء الأدنى ، ونمسل الحياة الانسانية من الحياة الحيوانية . ولا أعرف أن القلق في التركيب كان معروفاً أيام الكسندر وأوستينسكى .

وخلاصة القول أن فكرة التشابه نشأت أكثر ما نشأت حينما يعنى الباحث بدرس الألفين أكثر من عنيته بدرس الأشياء نفسها . ولا داعى للغرض النقل ، ولو كان حافاً فلا فسر في ذلك ، لأن النظام الذى وضعته وأوضح واشتمل وأبعد معنى وأكثر خصياً من النظام الآخر ، بل لم يكن من المستطاع وضع النظام الأخير قبل أربعين سنة ثم فيها من التقدم العلمى ما هو واضح جداً ، والذي من شأنه أن يقل من أهمية الزمان والمكان من حيث اتفهما أصل المادة والحركة . وهو قول الفلاسفة كظم في ذلك العهد من التفكير العلمى .

ولعل الذى أثار مسألة التشابه هو باب الربوبية في كل من الكتابين . والتشابهية حتى ، لأن الربوبية هي أخسر كل هيرارشية مهما تكن تفاصيلها مختلفة . وحتى في هذا الباب تناول الكسندر الربوبية من الجهة الفلسفية ، وناقض بين التصورات المختلفة للربوبية ، وأنها جملة الزمان والمكان إلى آخر يحوله في هذا الباب .

أما كتاب « وحدة المعرفة » فمصر في الواقع الربوبية على أن رب أى شيء هو القوة التي تتحكم فيه شيء وفردا تمكنا لا يعلم له هذا الشيء « الربوب » حكمة . وإن هذا الشيء لا يعرف من ربه إلا وجوده دون صفاته . ولأنواع أن الفيزيين مختلفتان اختلاف الهيرارشية الموصوفة في كل من المصنفين وكان التشابه في ظاهر الأمور واضعاً .

والتدقيق في الهيرارشيتين هو الذى يبين الفروق ، وهي دقيقة إلى حد كبير .

والعلاقة بين الهيرارشية القائمة على الدالة والإلكترونيات (كما في وحدة المعرفة وغيره) ، والهيرارشية القائمة على التسمية (مثل الكسندر وأوستينسكى وغيرهما) هي بالوسط العلاقة بين التسمية والجاذبية . فالتسمية تشمل الجاذبية ، وهي أتيت أصلاً وأبعد مدى وأكمل وأوضح في علاقاتها من الجاذبية . هذا بصرف النظر عن المؤلفين والفقهاء في كل من الهيرارشيتين .

أما أن الهيرارشية القائمة على بحوث الدالة أتيت أصلاً من الغائمية على الزمان والمكان والتنبؤية ، فمصر واضح . فالدالة عند النسيب نقطة في مركب زمنى مكاني . وهو تصور فكرى كان مطلوباً قبل أن تطرح الدالة . ولكن الهيرارشية الأولى لاستطوع إلى الحقيقة ، ويمكن حسابها وتعديد تفاصيلها بما لا يمكن أن كان أصل التكون زماناً ومكاناً وحركة .

وأما أنها أبعد مدى فذلك يرجع إلى دخول علم الإلكترونيات وهو يبعث بالبحوث الطبيعية إلى جل - أن لم يكن كل - أعمال النقل . والأصل المصعب للقول مذكور في كتاب الكسندر وهو يعطى عليه تطبيقاً طويلاً . وهو موضوع قديم جداً ، وهو يرجع وبشت هذه النظرية . ولكن الهيرارشية الأولى لاستطوع أن قبل ذلك دون وجود فكرة معقولة من الـ « ميكانيك » التي يمكن أن يتم بها هذا الغرض . ولولا العلم بالتسجيل الإلكتروني ما أمكن أن يصمم هذا الغرض مطلوباً علمياً .

والاستاذ الكسندر جعل الهيرارشية بين المادة والحياة والعقل . ولكن الهيرارشية التي تقوم على بحوث المسئلة والإلكترونيات أوجدت هيرارشية داخل المادة تمثل العلاقات

بين ما تحت الدالة والدالة والجزيء . ونشأ عن هذا فرق أعده جوعياً جداً بين الهيرارشيتين . فهيرارشية « وحدة المعرفة » تعدد العلاقات بين ما هو أعلى وما هو أدنى في ميدان المادة الطامع للتجربة والبرهان العلمى ، ولذلك نراها تعنى بأن الطامعية الهامة بين الجزيئات المتناهية في الصغر والتي يتكون منها الكون ، خاصيتها الكبرى أن يحدد بعضها مع بعض على نظام ثابت . ومن هذه الهيرارشية نعلم تكافؤ اللترات وحقيقة التعقيد . ونظرية القلق ، وأتيت ذلك في هذه الطبقة الأدبية بسجل علم الغروسي أثبت من هذه الغروسي نفسها إذا قامت على بحوث فلسفية .

والعلاقة بين الطبقات عند الكسندر قامت في ذهنه من غير شك عند تعلمه النقل والحياتية فهي التي تسمح بكيفية الاستمتاع والمتأمل ، لم امتد بها إلى أسبيل . وهذا عمل الفلاسفة . وهذا أكبر ما يفرق تصورات الهيرارشيتين . والذي يبعث في الفترات وعلاقاتها بغيرها وقوانين الكيمياء لا يخطر بباله أن يذكر الاستمتاع والتأمل ، وإنما يخطر له التعقيد والقلق ، ويمتد بهما إلى أعلى .

فالهيرارشيتان ، وهما يتعلقان بموضوع واحد ، لابد أن تكونا متشابهتين ، ولكلها في اتجاهين مختلفين تماماً : أحدهما تصوراتها عليا تتسحب إلى ما تحتها ، والآخر (كما في وحدة المعرفة) تصوراتها دنيا تتسحب إلى أعلى . وفي امتدادى أن هذا هو الاتجاه الحق ، لأن هذا هو الترتيب الطبيعي للكون ، وهو بذلك الترتيب الطبيعي للمعرفة .

والتسمية عمل عظيم جداً يمر الناس منذ نصف قرن ، وفي أشتينسكى بنية مدبر يحاول أن يجد معادلة كمعادلة النسبية الشهيرة لوفى بين الزمان والمكان وبين الموجات الإلكترونية . ولكن يعتقد أن ذلك يكون متناحس من الكون ، ولم يستطع ذلك . وجاءت بحوث الدالة فغيرت اهتمام الفيزييين وأصبحت معادلة النسبية حلاً لمعادلات الأشياء المتناهية في الصغر والمتناهية في الكبير .

ولكن كثيراً من المفكرين حمل نظرية النسبية فلسفياً فوق ما نعتمة في الواقع ، كما حمل الاجتماعيون نظرية دارون في تنازع البقاء وبقاء الأصغر فوق ما نعتمة . . وكان هذا منشأ خلاف كثير .

ثم أن هيرارشية التسمية أقل خصياً من هيرارشية الدلات والإلكترونيات ، لأنها هيرارشية معقدة تفسر ما يتعلق بها . وهي في بد الفلاسفة تحمل مشاكلهم الفلسفية . ولكن الفلسفة الأخرى فلسفة مفتوحة تبدأ من أصل ثابت ولا حد لتفاصيلها والفكر بينهما هو الفرق بين الفلسفة والعلم . وقد شرحت ذلك شرحاً وافياً (وشرحه تيترون جداً بعيري من قبل) في كتاب « وحدة المعرفة » . وهذا هو خلاصة الفرق بين الكتابين : أحدهما علمى ، والآخر مذهبه فلسفى .

هذه فروق دقيقة بين الهيرارشيتين التي قل الظلمون عليها سطحياً اتفهما متشابهتين جداً .

ومثل هذا البحث أجدى في الفوار الحقيقة وتقدم الفكر من البحث في دعوى النقل .

ثم ليس خيراً من ذلك كله أن ندع كتاب « وحيدة المعرفة » وطولاً - فليس هو آخر كلمة في الموضوع - وأن يغفل أحد مفكرينا لئلا راباً أصيلاً في المعرفة وهل يمكن توحيدها . وهل يكون ذلك من طريق التسمية كما فعل الكسندر أم من طريق الدالة والإلكترونيات كما حاولت أن أفعل ، أم من طريق ثالثة يكتشفها لنا . ويكون له من الامة جمعا خيس التثاء



بقلم : عبد المنعم الحفني

الفتح في ٢٠ من الشهر الثاني (ديسمبر ١٩٦٢) مسرح الجيب التابع للمؤسسة العربية العامة لفنون المسرح والموسيقى .. وانفتح هذا المسرح التجريبي بغير حدائقها هامة ، وبغير جهازا جديدا الى أجهزة الثقافة الجادة في بلادنا ... و « النحلة » وهي ترحب بهذا الجهاز الجديد يسرها أن يتخذ ترحيبها شكل بحثين جادين عن دور المسرح التجريبي ونشاطاته ، وعن مسرح صمويل بيكيت الذي يفتح مسرح الجيب عمله مسرحيته . كفة النهاية . *

ويخضع المسرح كمنظمة تجارية رأسمالية لقوانين المنظمات الرأسمالية من زهد في تغيير رأس المال الثابت وهو المنشأة المسرحية من مباني وآلات وأثاث وقطع غيار - الى عزوف عن المصارعة بعرض المستحدث أو الجديد من مذاهب في الكتابة أو الاخراج - وهو كراسمال جاد لا يبحث عن التجارب المسرحية الجديدة ويؤثر في الكتابة للمسرح ويقدر المسرح كعائد ربح ومن ثم فهو يقدر كل رواية مسرحية من خلال شبك التذاكر *

لهذا السبب وجدنا الحكومات تتدخل في كثير من الأحيان لرعاية المسرح وحمايته من نزوات رأس المال : اما برعاية وحماية كاملتين كما هو الحال في الفرق القومية مثل المسرح القومي عندنا واما ببعض الرعاية والحماية في شكل اعانات دورية *

غير أن مايسرى على التجربة المسرحية في اتصالها برأس المال قد يسرى كذلك على التجربة المسرحية في

كانت نشأة المسرح الأوروبي موافقة لزيادة الرفاهية بين الطبقة الأرستقراطية واستكمالا لأبهة قصورها * وكانت هذه النشأة في قليل من الأحيان صادرة عن حب حقيقي لهذا الفن الرفيع : فن المسرح *

غير أن الحب الحقيقي للمسرح والنشأة الأولى له - التي تطورت تطورها الطبيعي عن أصالة - كانا في بلاد الاغريق *

ومما نلاحظه أيضا أن المسرح تحول ابتداء من القرن الثالث عشر الى عملية تجارية يعتد فيها بحساب المكسب والخسارة * واتخذت هذه الصورة شكلا سافرا متطافا في القرن الرابع عشر * واستمرت هذه الصفة لاصقة بالمسرح تؤثر فيه انتاجا وحرقيه حتى يومنا هذا * وعندما أدخل الفن المسرحي في بلدنا خلال القرن التاسع عشر جرى عليه ما جرى على غيره من فنون المسرح في بلدان أوروبا وأمريكا *

اتصالها بالدولة فالدولة بوصفها راعية الآداب العامة وصاحبة رأس المال قد ترى عدم الدخول في مغامرات لاتجد من ورثائها كبير فائدة في تقديرها • وقد تتبنى كاتبا أو رواية لا لسبب سوى أن هذه الرواية أو ذلك الكاتب يعكس رأيا ويصير عن سياستها • ومن ثم أحس ذوو الرأي والمهتمون بالمسرح بجاحتهم الماسة إلى انشاء نوع من المسارح يعرضون فيه ما يرفضه أصحاب دور المسارح من أهل التجارة ورأس المال ومالا ترضى عنه الدولة وما يحسون هم أنفسهم قبله بأنه تجربة مسرحية جديدة يجب أن تعمم ويأخذ بها الجميع أو تستحق العرض والمناقشة والتجربة • ومن ثم كان ظهور مسرح الجيب أو المسرح التجريبي أو المساعد كما يسمى في أحيان أخرى •

ولقد كان ظهور تسميته بمسرح الجيب في فرنسا • أما اصطلاح المسرح التجريبي أو المساعد فاختذت به كثير من بلدان أوروبا وأمريكا

ولعل سبب ظهور هذا النوع من المسارح يرجع للتسمية الثانية على التسمية الأولى فالمسرح التجريبي يعكس مقتضيات انشاء مثل هذا النوع من المسارح ثم إن كلمة التجريبي فيها من المبالغة ما يفصله مزيده ومحيذو هذا النوع من المسارح فالنظريين فيه أفراد بشيء جديد وتميز ، وهو يتطلب حكمه وشجاعة ورأيا • أما مسرح الجيب فقد اتخذ لنفسه هذا الاسم إشارة إلى ضيق مساحته وصغر حجمه وإذن فإن تسميته بهذا الاسم تسمية مكانية ، أما التسمية الأولى فتسمية أيديولوجية • ومن ثم كان إشار النقاد والكتاب للتسمية الأولى •

ومسرح الجيب بهذه الصفة التي بينها قد يرجع تاريخه إلى سنة ١٩٦٠ عندما عرضت مسرحية جوردو Gorb duc ثم فيريوكس وبوريكس لتوماس ساكفيل وتيتوس أندرونيكوس لوليام شكسبير ، فإن هذه المسرحيات كانت جديدة في موضوعها ومعالجتها بحيث استحققت عرضا خاصا من جمهور خاص لكل منها

ولكن التساير في الواعي لمسرح الجيب كان مع القرن التاسع عشر والعشرينيات الأولى للعشرين العشرين • ففي أواخر القرن الماضي وأوائل القرن العشرين بدأ العالم يتجه اتجاهها جديدا بأيديولوجيات

جديدة وبدأت الرومانسية في الأدب تظهر عليها مخايل الانحلال • وتبرز في الأفق مذاهب فنية وأدبية جديدة مثل الطبيعية والواقعية والسريرية مع ظهور علم النفس واستكشافه لجاهل العقل الباطن وتمقه في الفولكلور واللغات والرموز الشعبية وظهور المادية الجدلية والاشتراكية العلمية ونظرية الحتمية سواء في علم الأجناس أو التربية أو التاريخ • نعم لقد بلغت الحركة العلمية أوجها حتى إن العالم لم ينجب من يومها حتى الآن من هم في عظمة هؤلاء الخمسة الذين أثروا الفكر الإنساني ووجهوه هذه الوجهة التي نستشرفها الآن وهم : دارون في علم الحياة • ماركس في الاقتصاد والتاريخ • واينشتين في الطبيعة • وفرويد في علم النفس • وإبسن في المسرح • وتفرغ عن هذا القوران الهائل أن وجدت فلسفة جديدة تؤمن بالإنسان ويدفعه الحياة وقدرته التوجيهية لها وهي الفلسفة الوجودية التي كانت في بذورها الأولى إحدى مكونات فلسفة هيغل والتي شقت الفكر بعد ذلك وتماقت وترمرت منه وكانت الفلسفة الوجودية ، فهيجل هو أبو الفكر الحديث من فلسفته استقى ماركس واينشتين وكيركجورد وهيرك إبسن •

أقول إن مسرح إبسن ظهر ووجد عتقا في محاولة فرض نفسه في بلد • ولكنه وجد العنت كل العنت في محاولة التعريف بنفسه لبقية بلدان أوروبا • ولنتناول مثلا إنجلترا بالذات فلقد ترجم إبسن إلى الإنجليزية - ولنتأمل من قام بالترجمة • ابنه كارل ماركس !

وكانت أولى الروايات المترجمة له هي رواية بيت الدمية • • ولنتأمل الآن من قام باللعابة للترجمة بل وبالعرض عليها وتبني مسرحها وعرضها • الكاتب برنارد شو وكان شو وقتذاك ناقدا مسرحيا موجهة للحركة المسرحية في إنجلترا • وعرضت المسرحية عرضا خاصا ومثل أدوارها ممثلون شبان من أهل الفن والأدب والفكر في ناد خاص • بل ذهب « شو » في الدعاية لإبسن إلى حد أن كتب كتابا كاملا بعنوان « عن الإيسنية » هذه هي بداية مسرح الجيب والحاجة إليه في إنجلترا ومن بعدها عممت تجربته وسارت في طريقها المرسوم الذي انتهى بها إلى ظهور عدد من الفرق التمثيلية غير المحترفة والمسارح الصغيرة التي يقصد منها تقديم

بعد أيام من تقديمها في كثير من الأحيان ولم تسجل نجاحا واثقيا من الجمهور الا بعد تقديمها على مسارح الجيب وتكريظ النقاد لها ودخولهم في معارك أدبية من أجلها دفعت بجماهير المشاهدين الى الإقبال عليها بعد ذلك . ولتضرب بذلك مثلا «رواية الدباب» سحبت بعد اسبوع واحد من العرض أو رواية «جلسة سرية» Huitcls التي كتبها سارتر بصدد ذلك خصيصا لتمثل على مسارح الجيب وليطلع عليها النقاد ورجال الفكر ويتلمسوا من خلالها مضمون فلسفته في الحرية والوجود والانسان والمجتمع

ولقد قلت ان مفهوم مسرح الجيب كان في كثير من البلاد على أنه مسرح تجريبي ولكنه كان في فرنسا بالاضافة الى ذلك مسرحا مصفرا قد تكتب له مسرحيات خصيصا والمسرح التجريبي في أمريكا لم تكن له صفة الصغر أبدا . وسنقدم فيما بعد ان مسرح الطلبة theatre Arena وهو مشتق من المسرح التجريبي أو هو تجربة مسرحية جديدة أيضا خرجت عن المألوف العام وكانت تجربة خالصة لاقتوحي الربح التجاري ولا بيع فيها ولا شراء لتذاكر . سنقدم ان هذا المسرح كان على نطاق واسع جدا وكشروط أساسية له صفة العلية واستيعابها لعدد ضخم من المتفرجين .

ولمنا لؤ دللنا مسرحية سارتر «جلسة سرية» لاستطعنا ان ندرك خصائص مسرح الجيب . ولقد أجمع النقاد برمتهم على أن روايته تلك رواية مثل text play فيها كل خصائص هذا المسرح بطريقة مثل .

والرواية تقتل في مشهد واحد وتستمدون تغيير في المناظر وشخصياتها شخصيات محددة لا تتجاوز الأربعة . وحتى هؤلاء لا يستمدون طوال المشهد فإن ثلاثة منهم محسب يبقون ، ويدور حولهم الصراع الذي يهز أنفاس المتفرجين ويشدهم اليه شديدا مركزا لم تعرفه رواية مسرحية أخرى من قبل . ويقول الناقد موريس جراتسون في كتابه عن سارتر :

« ان رواية جلسة سرية من احسن ما كتب من روايات لا يسمى theatre de poche أو مسرح الجيب ؛ هذا المسرح العكري الصغير » .

بل ان النقاد جميعهم مجمعون على أنها رواية مسرح جيب مثالية . ولو ناقشنا المسرحية لوجدنا أنها

الجديد والمستحدث وما يحبه كتابه والنقاد والذي لايرجى له نجاح مادي والذي يخشى المنتجون منه اضرارهم ماديا . ومع ذلك فيجب أن ننوه بان اسم مسرح الجيب لم يطلق على هذا النوع من المسارح في إنجلترا ولكنه أطلق عليها في فرنسا . وقد بدأ العرض الخاص لبعض المسرحيات بعد أن رفضها أصحاب المسارح وكان هذا العرض يتم في مسارح صغيرة تقام كيفما اتفق تحت اشراف مجاميع من الهواة بقصد التمتع الشخصية . وكانت هذه المسرحيات من النوع السريالي . وكانت السريالية وقتذاك مذهبا فنيا غامضا يقابل بالاستهجان والعزوف من أصحاب دور المسارح ومعاضى الفن ولكنها كانت تلقى التأييد والاعتناق من شباب المثقفين والأدباء . ومن ثم تجمع نفر من هؤلاء وقرروا عرض هذه المسرحيات . وكانت أولها مسرحية « انداء تيريز » مؤلفها جيلوم أبولينهار سنة ١٩١٧ وفيها يرى الجمهور المثلة التي تقوم بدور الزوجة تعارض انجاب الأطفال وتفر من تقديم تديها لطفلها بل وتفر من تديها أصلا وتسميها بالونات ! وتتابعت الروايات من هذا القبيل مثل مسرحية كوكو . . أورفيه Orphée ومسرحية البيضة Le Bœuf

وكانت تجربة مسرح الجيب أو المسرح التجريبي في أمريكا من أروع وأخصب التجارب التي مرت بتاريخ هذا النوع من المسارح والتجربة الأمريكية تشبه الى حد بعيد تجربتنا في هذا النوع فبالاضافة الى الحاجة المحلية عندهم لمسرح صغير يقدم عليه مايرفضه المسرح التجاري والشركات المسرحية والتجارب المسرحية الجديدة كانت هناك الحاجة أيضا الى تقديم التراث المسرحية الأوروبية الجديدة التي لم يكن يرجى لها رواج في المسارح التجارية أو التي فضل انتاجها تجاريا . وحاجتنا في مصر الى هذه التجربة الأخيرة هي أبرز مايميز قيام هذا النوع من المسارح في بلدنا فنحن أحوج مانكون الى استشراف التجربة المسرحية التي تمارس الآن في ألمانيا باسم « مسرح برتولت بريخت » أو في باريس باسم « مسرح المواقف » أو « مسرح سارتر » وحتى روايات سارتر وبريخت لم تنتج تجاريا عندما قدمت على مسارح الدولة أو المسرح التجاري عن طريق شبك التذاكر . والمعروف مثلا أن روايات سارتر كلها قد سقطت عندما قدمت على المسرح وسحبت

تتسم بسمات معينة فأمكنانياتها ضئيلة إذ ليس هناك سوى ديكور واحد تنور فيه المسرحية وليس هناك إلا عدد محدود من الشخصيات . والفكرة محبوبة الأطراف هل مستوى فكرى عال . فهي تتناول جانباً حيوياً من فلسفة سارتر وهو فكرة الأداة والسقوط (عكس الخلاص) damnation X salvation ومن ذلك نستطيع أن نقول أن الروايات التي يمكن أن تقدمها لمسرح الجيب قد تتصف بهذه الصفات :

أولاً : المستوى الفكرى والدرامى العالى « الفكرة الفريدة والمعالجة المركزة »

ثانياً : قلة عدد الشخصيات .

ثالثاً : قلة عدد الديكورات .

هذه الصفات الثلاث هي ما يمكن أن تتصف بها مسرحيات مسرح الجيب . ولكننا لو دققنا النظر في مسرحيات المسرح التجريبي كما هو في أمريكا مثلاً وهي نفس التجربة التي عندنا تقريباً لوجدنا أن الأمر مختلف تماماً . فالمسرح التجريبي قد يقدم «عائمة لوكولوس» أو «دائرة الطباشير الفوقازية» ليربخت . والرواية الأخيرة معروفة بالحركة السريعة التي تتميز بها ، وسرعة تغيير المشاهد وكثرتها كثرة مذهلة حتى لا يمكن القول بأنها كالمسرح في الأفلام السينمائية . فصفة «مسرح الجيب» في روايات كهذه لا يمكن أن تقوم فلا يمكن مثلاً تقديم مشهد الثورة والعربة بالخيال وهي تهرب بزوجة الحاكم أو مشهد الكوبري المحطم وجروشا تهرب بالطفل من فوقه والجنود في الطرف الآخر ينظرون إليها ولا يستطيعون المرور ومايكاد أولهم يضع قدمه عليه حتى ينهار الكوبري ويسقط ، ومن هنا آثروا في أمريكا أن يكون اسم مسرح الجيب باسم المسرح التجريبي علماً بأنه يؤدي نفس الغرض ونفس الأهداف التي يؤديها مسرح الجيب . ولقد قامت الكثير من هذه المسارح وأشرفت عليها هيئات محترمة ولم تكن تتوخى أبداً الصفة التجارية بل كان هدف المسرح أن يقدم التجارب الجديدة في المسرح الأوروبي والمسرح المحل ، لكنهما كانت تستمر في رسالتها نظراً لعدم إشراف الدولة عليها ولذلك فقد رأينا قيام عدد كبير من أمثال هذه المسارح وانتهائها نهاية سريعة ، ولكن حاجة المفكرين دائماً إليها كانت حاجة ملحة ولنتأمل مثلاً واقعة واحدة

من تاريخ هذا المسرح في أمريكا * ففي العسدد ١٩٢٧ من مجلة « هاربر » خير فيديان مسرحاً تجريبياً في أمريكا في سبيل تكوينه بمدينة نيويورك سنة ١٩٦٣ بإشراف «إيليا كازان» و «روبرت هوايتد» ، وإيليا كازان من المخرجين القلائل الذين تعهّد بهم أمريكا ويضرب المثل بعقيرتهم في الإخراج وصداقته الفنية للكاتب الكبير تينيسي وليامز معروفة حتى أنه يؤثر في كتابات وليامز والفصل الأخير من رواية « الجنس الشارد أو هبوط أورفيوس » من وضع كازان أو فكرته هو نفسه . وكازان صاحب مدرسة في التمثيل بنيويورك وصاحب مذهب في الإخراج وهذا المسرح الجديد من فكرة انشائه ملتصق بالمذاهب الفنية الجديدة التي تعتمد عن التصوير الفوتوغرافي للحياة وتستغل الإمكانيات المسرحية أجمل استغلال ولا تؤمن إلا بالإنسان وحضارته ووجدانه . ولنتأمل مايقوله كازان نفسه عن مسرحه :

« أننا في سبيل تكوين مسرح مثير وحيوي بالنسبة لنا بالمعنى العام لكلمة إثارة وحيوية . فلو قمنا برواية كلاسيكية لكان أن يكون لها معنى بالنسبة لنا في عصرنا هذا ولابد أن تكون مثيرة »

ويعلق الناقد «روبرت بروشتين» على هذا الكلام قائلاً .

« وبمعنى آخر فإن كازان وهوايتد سينتجان راحة الكتاب بأن يلجأ من ذهنيهما أراج ذواية كرواية « البطة البرية » بالطريقة شبه الواقعية التي دأب عليها مخرجو هذه المسرحية . وكازان يقول :

« البطة البرية .. دائماً نفس البطة البرية اللينة » .

« وبدلاً من ذلك سيقدم المسرح برتاجيا سنوياً من روايتين جديتين بقلم « كتاب أمريكا الكبار » وروايتين من المسرح الكلاسيكي الأدبي ليقمنا في ثوب جديد ، ورواية جديدة من المسرح الأمريكي الكلاسيكي في ثوب جديد أيضاً »

ويقول كازان : « لابد أن يشهد كل فرد رواية مثل « وفاة بيلع مجنون » كل خمس سنوات » .

« وبالإضافة إلى ذلك فقد يقدم مسرح كازان التجريبي مسرحيات مستمدة من الروايات novels الإنسانية العالية مثل الأنت كاري لجريرز » وسوف يتكون فريق التمثيل بالمسرح من ثلاثين ممثلاً » .

« ولكتازان رأي آخر في ممثلي هذا المسرح سذكرك في حينه . ولابد أن يبدأ بتقديم رواياته كتجربة لجمهور غير مهيئ نيويورك - طليداً يتفق وشاق في المسرح في غير عهده الحديثة وأبر بعد ذلك ما يمكن أن تتحضر عنه التجربة لبقائه بعد ذلك للصغرة أو « Haven » وبهذه الطريقة كما يقول

كازان : « ضمن استرجاع عدد من أصدقائي المثقلين بالدين ما مادوا يلجئون إلى المسرح » .

والآن من هم ممثلو المسرح التجريبي في رأي كازان عملاق الإخراج والمسرح الأمريكي المعاصر :

يعتبر كازان الممثل المعاصر أحد أسباب تدهور المسرح .. لطبيعة المسرح تحت خضوع الممثل خضوعاً تاماً لنيل أعلى *Absolute submission to a high ideal.*

ومع ذلك تكبار ممثلينا بينهم أولاً الأقبال طبعهم كمتسلين حتى يتغلبوا معاً . ويدفع الممثلين إلى ذلك ميل الجماهير العجيب لرؤية أدوار « الكاريكتيرات » فالجماهير تهتق الكاريكتيرات وتحب أن ترى ممثلها المفضل يقوم بأدوار من هذا القبيل . ومن هنا كان عشق الممثلين بالتأليف لتمثيل أدوار الكاريكتيرات وإثارتها . والممثل بهذه الصفة ينشئ في نفسه حب الذات والفردية . وهو مكس ما يتطلبه العمل المسرحي فالممثل المسرحي لا يقوم إلا على الجاذبية والتعاون الجسماني ودوح الجود والاضوع للجماة والتواضع . وممثلونا يمثلون ويعبرون أن يرسمهم الناس « الفن الأول » أو « الفن الأول » أو « الشرير » أو « القاتل » .. وهكذا . ولا يقبل الممثل دوراً يخرج من هذا النطاق وهو يقول لك دعني أقرأ الدور لأن أجبني أخذك . بل ويبلغ به الأمر حد اختيار الممثلين الذين يمثلون أمامه كي لا يظنوا عليه ، بل ويبلغ به حد حذف بعض جوارحه وتغيير بعض مشاهدهم لو كان ليها أظفار لمقرعهم » .

ويضرب الناقد روبرت بروششتين المثل بلوركس أوليفيه وجلبود فكلهما يمثل أدواراً مختلفة

« ولا يحدد نفسه في أدوار معينها وراءه وهو في سن قد تارت من الستين يمثل أدوار رومير مثلاً أو هملت .. فهو

ويتساءل بروششتين متعجباً والحال هكذا :

« يستنك أن يدخل في أي دور ما دامت كفاءته الفنية تطابق هذا الدور . ولكنه يستنك أن يتجهق أدوار معينها . ويتخصص فيها ليرف منه هذا الجيل أو تلك الصفة ولينسجهر بها .. وهذا الإيحاء إلى تضيقه مدة معينة حطرت على التمثيل المسرحي وكذلك على التأليف المسرحي الذي يتجه إلى تأليف أدوار وفي ذهن مؤلفها ممثلون معينون . ومن هنا نجد التأليف المسرحي يتجه إلى رسم الكاريكتيرات بدلاً من رسم شخصيات » .

وهنا تبرز أهمية التدريب فلا بد من برنامج تدريبي لتعليم الممثل طريقة التمثيل الصحيحة وروح التمثيل المسرحي الواجبة . ويقدم المخرج المسرحي المشهور ميشيل سان دينيس برنامجاً تدريبياً ممتازاً في كتابه : « المسرح والبحث عن أسلوب » وهو

يؤكد عدم كفاءة البرامج الحالية . ومن أجل ذلك يرى كازان أن يكون مثله من خريجي Actors' Studio بنيويورك لا لأنه مؤسس هذا المعهد التمثيلي ، بل لأن هذا المعهد يقدم أحسن البرامج التدريبية للتمثيل . وللاحظ أن كازان لا يكتفي بتقديم المسرحيات من وجهة نظر عصرنا والثقافة المعاصرة بل يرى ضرورة تغيير طرق التأليف والتمثيل . وتمتد ثورته إلى حد إنشاء معاهد تمثيل جديدة . ويكفي أن نقول في هذا الصدد أن كازان قد طلب تغيير الفصل الأخير من رواية هبوط أورفيوس لتتنسج وليامز بل رسم الفصل الأخير للكاتب لا لكي يظهر عبقرية الممثل أو المشهد أو المؤلف ولكن لكي يظل النص قوياً متماسكاً . وتظل روح النص هي المسيطرة على الدراما لا عبقرية الكاتب في إنشاء الحوار . والجميل أن يقبل هذا وليامز وهو الكاتب العملاق !

ومع ذلك لا يجب روبرت بروششتين برنامج Actors' Studi ويصر على أنه غير كفء رغم النجاح الذي حققه . ويناقش مثلاً الطريقة المعدلة التي يدرسها المعهد لمذهب ستانيسلافسكي التحليل النفسي والذي يصبح الممثل على وصف عواطفه وتجاربته عن الدور التي يلعبه ويتشغلها في تمثيله . ويسقول بروششتين :

انه مما لا شك فيه أن هذا المنهج قد أضاف إلى صدق الملاحظة المسرحية ولكنه للأسف كان على حساب الشعر والخيال والأسلوب في المسرح . وأخيراً انه يجب بالتمثيل إلى حد التقليد البحت لأن ممثل الاستوديو - وقد انزمت الطريقة التحليلية - أصبح من الصعب عليه أن يقرأ القفزة التخيلية الفردية إلى مجال حياة فرد آخر . وكنيجة لذلك أن يصبح ممثلاً إلى تكرار نفسه المرة بعد الأخرى . وهكذا يصير منتج الاستوديو هو المنتج المناسب للمسرح التجسري حيث يطلب المخرج عند اختيار ممثلين صفات معينة تتطلبها الأدوار ، ولا يطلب قدرة وكفاءة تمثيلية .

كيف يمكن أن يمثل ممثلون ممتازون في المسرح الأمريكي مثل بين جازارو أو بات منجل أو كيم ستانلي أو شيللي وتترز .. وكلم من خريجي Actors' Studio أو اختبروا ليمثلوا إحدى التراجيديات الأفريقية أو الشكسبيرية أو إحدى الكوميديات الإيطالية Commedia

ولنعد إلى هذا الحديث الشائق بين بروششتين وكازان * أن كازان يقول :

انه بهذه الطريقة يعيد بعضا من أسدانه المقلين ضد ممن قد يشعروا من المسرح الى المسرح .

ولكن بروشتين يبدئ بعض المخاوف :

« كاران يقول انه يزعم تقديم بعض الكلاسيكيات بأسلوب ومهمل عسرى ويرى ضرورة الحضور نظريا لكل آمل . ولكنى اود عليه بان هذا المثل الاسى يمكن ان يكون فاعلا يتخطى حله المخرج ليفرض نفسه على المسرحية . ولقد علمنا تجربة اخراج شكسبير بهذه الطريقة ان احسن المناهج لاجراء شكسبير ليست بالمهمل والاسلوب العسرى ولكن يتعمم مرامي شكسبير بالفاد الى قلب مسرحيته وفكره المسرحي » .

ويقول بروشتين :

ان كاران يرفض ان يخرج مسرحيات لاي من المسارح التجارية ولقد أعلن منذ سنتين رفضه اخراج شكسبير محتجا بأنه « أكثر اهتماما بالحياة من حوله » .

وهذا يؤكد عصرية كاران عما يخوف بروشتين من انه لو اخرج مسرحية كلاسيكية فربما يخرجها عاكسا داخلها حدسه السيكلوجي وتقديره للعلاقات الاجتماعية النفسية المعاصرة في أمريكا .

اما جون جاسنر فله رأى آخر . يامل تاريخ امثال هذه المسارح ويحصى عدد المسرحيات التي قد تفتتها وماقدمته من خبرات ويقول :

« ان الامر مع هذا النوع من المسارح واحد من البلى : لما ان تمت التجربة المسرحية بولاة القائلين عليها .. واما ان نعم التجربة المسرحية وتصبح تجربة مائة تأخذ بها المسارح التجارية وتستعيد منها ماديا تماما مثلما فعلوا بالتكبيبية عندما ممرها في صناعة القيمات »

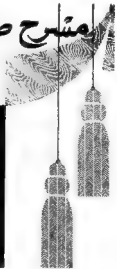
وجاسنر متشائم لأن تاريخ المسرح التجريبي لم يقدم ما يستحق التجريب ! غير انه يامل مع ذلك ، فاقبل الامل يستحق منا دائما التجربة والتشجيع . وهو يضرب لذلك مثالا بمسرح Croup theatre الذى أنشئ في أمريكا في ثلاثينيات القرن العشرين . ولقد كانت أهداف هذا المسرح هي نفس أهداف المسرح التجريبي ولكن ما قدم من مسرحيات على هذا المسرح توالى في التناقص . ومن قبله وجد المسرح الصغير (الجيب) Little Theatre ومسرح الفس

Art Theatre في الفترة ما بين سنة ١٩١٦ ، سنة ١٩٢٥ . ومسرح المجتمع Social Theatre خلال أزمة سنة ١٩٣٠ . ناهيك عن المسرح الحر ومسرح Freie Theatre ومسرح الفن بموسكو ومسرح Abby وكلها مسارح كانت تتسوخى نفس أهداف المسرح التجريبي بطريقة أو بأخرى بصرف النظر عن الناحية التجارية التي فيها ولكنها انتهت الى نتيجة واحدة وهي صعوبة التجربة وضرورة التمسك بالامل .. ومن هنا كان اشفاقنا الدائم على القائمين المتوفرين على انشاء هذه المسارح ودعاؤنا لهم باستمرار النجاح

وهنا يعرض جاسنر لمسرح الحلبة Arena theatre ويلاحظ جاسنر ان الاهتمام بأسلوب الاخراج هو اهم صفة يتميز بها هذا المسرح . ولقد ذكرت في اول هذا البعث اننا سنعرض لهذا النوع من المسارح بوصفه مسرحا تجريبيا . ويقول جاسنر ان اهتمام هذا المسرح بالاخراج اهم عنده من اختيار المسرحية نفسها . فأي مسرحية مادامت فيها خصائص المسرحية ، ومادامت تقدم جديدا وتضيف قيمة للمسرح فهي صالحة . ثم تأتي بعد او قبل ذلك طريقة الاخراج لنفسه أو أسلوبه . فمسرح الحلبة هو مسرح اخراجي ، ورسالته هي رسالة اخراجية بحتة . ولقد تزعم هذه المدرسة بول جرين الكاتب والمخرج المسرحي ونشرها في كادولينا الشمالية ثم في أمريكا كلها . ومن ادوع ماقدمه هذا المسرح مسرحية وليامز « صيف ودخان » ومن المدهش حقاً ان تسقط الرواية سقوطا شنيعا عند تمثيلها في نيويورك وتنجح نجاحا مثاليا عند تمثيلها على مسرح حلبة قرية جرينويتش .

ويعد .. فقد كانت هذه عجالة سريعة توخيت منها تقديم التجربة المسرحية الجديدة التي تستشرفها في أيامنا هذه والتي تسمى بمسرح الجيب ، آملين منها ان تكون تجربة ناجحة تستهدف الاستشارة بتجارب الآخرين والسير على هدى ماوصلوا اليه من نتائج .

المسرح صامويل بيكيت



بقلم : **والاس فنولي**
ترجمة : **سعد أردش**

وقد كتب بيكيت بالانجليزية اولا شعرا ومقالات أهمها مقالة عن (بروسست Proust) ، وكتب قصته الأولى « مورفي Murphy » التي طبعت في إنجلترا عام ١٩٢٧ . وقد بقي في فرنسا طوال الحرب الثانية ، ثم هرب من باريس الى روسييون Roussillon في إقليم فوكلور Vaucluse الجنوبي فراراً من الجنائز .

وبعد التحرير بدأ الكتابة بالفرنسية ، ومن بين الأعمال التي اشتهر بها مسرحياته الشهيرتان : « في انتظار جودو » (١٩٥٢) و « لعبة النهاية » Fin de Partie (١٩٥٧) وقد ترجمها بنفسه الى الانجليزية لتمثلا في إنجلترا .

وفي عام ١٩٥٢ اخرج روجيه بلان « في انتظار جودو » في مسرح الجيب المعروف باسم بابليون Bobyone واستمر عرضها اربعمائة ليلة ، ثم استمر العرض مدة أخرى على مسرح هبرتو Hébertot . وبناء المسرحية بسيط جدا . اثنان من المارة ينتظران تحت شجرة هزيلة وصول « جودو » وهما يتشاجران ، ويتصالحان ، ويفكران في الانتحار ، ويحاولان النوم ، ويقضمان عظام دجاجة . ويدخل شخصان آخران ، سيد وعبد ، ليقدما مشهدا ساخرا في وسط المسرحية . ثم يحضر ولد صغير ليقول ان مستر جودو لن يحضر اليوم ، ولكنه سيأتي غدا .

ان المسرحية تطوير لعنوانها : في انتظار جودو الذي لا يأتي أبدا ، وبري العابران شيئا من التعويض

زودت مسرحية صمويل بيكيت الاولى اللغسة الفرنسية بتعبير جديد هو l'attends Godot او «انا انتظر جودو» ومعناه ان ما يحدث الآن سوف يستمر زمنا لا يمكن تحديده . ولكن اذا كان هذا التعبير قد حاز شهرة شعبية واسعة ، فان المسرحية الاولى نفسها « في انتظار جودو En attendant Godot » ما تزال شيئا مغفرا . لقبه الجميع حتى الآن الى ثمان عشرة لغة (١) ومثلت في بلاد عديدة . ان الجمهور يؤخذ بالمسرحية - فبكيت درامي حاذق - ولكن الأثر الذي يقيم المشاهدة هو الخشية والعجب . وما زال الفرنسيون أنفسهم يتجادلون رأيين متضادين : هل المسرحية عمل عادي او تحفة فنية رائعة Chef-d'oeuvre

ان الحقائق المعروفة عن حياة صمويل بيكيت قليلة : ميلاده في دبلن عام ١٩٠٦ من أبوين أيرلنديين، وعزمه على ان يصبح معلم لغة فرنسية ، ثم اشتغاله مدرسا للغة الانجليزية فيEcole Normale Supérieure لمدة عامين (١٩٢٨-١٩٣٠)، وصداقته لجيمس جويس James Joyce في باريس (رغم انه لم يكن ابدا سكرتيرا لجويس كما اذيع خطأ) ، وتجربته كمدرس للغة الفرنسية لمدة عام واحد في دبلن ، ثم اعتزاله التدريس ورحلاته في أوروبا ، ثم عودته الى باريس عام ١٩٣٨ واستقراره بها ككاتب منذ ذلك الحين .

(١) اعتقد ان اللغة العربية هي اللغة التاسعة عشرة التي ترجم

اللون الميتافيزيقي ، هو الحقيقة في أن الصابرين لا يمكنهما إلا ينتظرا « جود » ، وفي عدم إمكان مجيئه .
من هو جودو !!

ان يكبت نفسه قد عبر عن كراهيته للنظريات ذات الطبيعة الزمنية ، ولكن هذا لا يجب ان يقعنا عن البحث عن بعض الاستدلالات . ان التركيب الفكري للمرحية تركيب مسيحي ، فالشجرة تذكرنا بشجرة المعرفة وبالصلب . وحياة العابرين في بضعة اماكن من المرحية تعيد الى ذهننا صورة سقوط الانسان وخروجه من الجنة ، والعلاقة القريبة بينهما تقترب من الزواج . والمرحية كلها عبارة عن تتابع أحداث مبتورة توحى باليأس من الاضطراب .

اما مسرحية بكيت الثانية ، « لعبة النهاية » Fin de Partie (Endgame) ، فقد انتهت في يوليو ١٩٥٦ ، وطبعت في فبراير ١٩٥٧ ، وأخرجها روجيه بلان للمرة الأولى في استديو الـ Champs-Élysées في مايو من نفس السنة .

وفتوان المرحية مصطلح يستعمل في لعبة الشطرنج ، وهو يرسم الجزء الثالث والاخير من اللعبة . والفريقين لا يعرفون المعنى الفني لهذا المصطلح ، وربما اختاره المؤلف لما يحمله من عدم التحديد واللا نهائية ، ولقدرته على الدلالة على نهاية كثير من الأشياء ، نهاية الحياة نفسها . ان الاقتراب من النهاية هو في الحقيقة المسألة الرئيسية لكل اعمال بكيت .

وفي هذه المسرحية شخصيتان : ناج Nagg ونل Nell ، اتما يعيشان في صناديق القمامة ويرفغان أغطيتهما من أن لآخر ليستطعا الكلام . غير ان معظم الحوار يجري بين ابنتهم هام Hamm والشلول الأعمى ، اللصق بكريه ذي العجلات الصغيرة ، وبين تابعه الذكر كلوف Clov .

وهنا أيضا يسجل بكيت - بوضوح أكثر مما في مسرحيته الأولى - لحظات الصمت بين جمل الحوار ، كما لو كان يكتب عملا موسيقيا . وهذا شيء هادي بالنسبة لأسلوب الاداء التمثيلي عند الفرنسيين . ولا شك أننا سلاحظ أثناء عرض « لعبة النهاية » أن تقدير الممثل لهذه السكتات سيؤكده ألم الانتظار ، وفراغ الوجود ، وتوقع الانهيار ، ويضاغف الأثر الناتج من ظاهرة اليأس

لسهرهما في الشجرة النحيلة التي أتتت فيما بين العصلين الأول والثاني وريقات قليلة ، كرمز لما يمكن انتظاره من النظام في عالم متعيج .

والمابران في هذه المسرحية ، بمزاجها الشاذ ، وملابسها القديمة وقبعاتهما العالية وأحذيتهما الضيقة ، يذكرنا بشارلي شابان وفرق الكوميديا الامريكية الساخرة .

اما بوزو Pozzo ولكي Lucky السيد والمبد ، فهما شخصيتان نصف فودقيل نصف ماريونيت . وجانب الكوميديا في المسرحية يتضمن تقاليد من تاريخ الفارس Force عند الرومان والاطاليين في زمن كوميديا الفن Commedia dell'Arte ، كما يتضمن شيئا من المهرجين ذوي الأتوف الحمراء ممس يقدمهم السرك الحديث ، ولغة المسرحية تقسلة وغزيرة وقاطعة .

ان للمرحية جمالها الخاص وإيحائها ، وهي تقي بفرضها في التعقيب على الأمل الأحق للانسان الذي يقابله عشم ابليس في الجنة ، وعلى الجانب اللامعقول في الانسان . والبساطة المطلقة للمرحية تضعها في صف التقاليد الكلاسيكية لكتاب المسرح الفرنسيين .

فقربا من الوحدات الثلاث يدخلها في باب فسخ الدراما : ان وحدة المكان تبدو في الميدان الوحد الذي تحتله شجرة واحدة نحيلة كالشجرة التي تدعو المارين الى التفكير في شئ نفسيهما . انه مكان وأي مكان ، وهو غير مكان يصور لنا عدم إمكان وجود « جودو » .

فعلما تبدأ عقدة المرحية في التحلل نتحقق ان « جودو » لا يمكن أن يوجد في مكان شبيه بمنظر المسرحية ، انه لا ينتقل من مكان الى مكان . ووحدة الزمان يومان ، ولكنها يمكن أن تكون أي سلسلة من الأيام في حياة أي فرد ، فالزمن هنا مساو للانتظار المعان في عنوان المسرحية ، انه الجود المطلق ، رغم ما يحدث من تفسيرات طفيفة في المسرحية : الشجرة تثبت وريقات ، واحد الشخصيات « بوزو » يصاب بالعمى . ان فعل الانتظار لا ينتهي أبدا ، مع انه يبدأ ثانية مع بداية كل يوم . والأحداث ، بنفس الطريقة ، ترسم دائرة . فكل يوم يعود بنسا الى البداية . لا شيء يكتمل لانه لا شيء يمكن أن يكتمل .

واليأس الذي ينفلت من جزئيات المرحية ، والذي لم يعرفه الكاتب أبدا بهذه الكلمة ولكنه يبدو واضحا في انعدام الحدث ، ويكسب المسرحية ذلك

المطلق .. ان السكتات المعينة بين جمل الحوار يمتدح خطوط العذاب في كل الشخصيات الأربع ويجسد عرى الكلمات نفسها .

ان كلوف يعبر خلال احداث مسرحية « لعبة النهاية » في اصرار عن رغبته في الرحيل . ولما سال النقاد بكيث ان يلخص هذه المسرحية الجديدة ، قرر انه اذا كان الجميع في المسرحية الاولى ينتظرون وصول جودو ، فانهم ينتظرون في المسرحية الثانية رحيل كلوف . فكلوف تفرعه فكرة البقاء وحيدا ، فكرة ان يصبح آخر انسان على الارض . وهذه فكرة خيالية عادية تمر باحساس كل رجل في لحظة ما أثناء حياته ، وقد نجح بكيث نجاحا مطلقا في صياها في البناء الدرامي للمسرحية .

وتختلف هذه المسرحية الثانية اختلافا تاما عن المسرحية الاولى ، رغم انها تحصل كل مميزات اسلوب بكيث وطريقة تفكيره . فموضوع المسرحية الاولى هو الانتظار في حين ان موضوع الثانية الرحيل ، او ضرورة الوصول الى الباب . اننا نحس هنا ايضا يترقب نهاية شيء ما ، ربما نهاية الجنس البشري . لقد اصبحت كل الحركة بطيئة شبه ميتة « فهم » مشلول وقعي في كرسية ، و « كلوف » يمشي بصعوبة ، و « لاج » و « إل » ارجلها مقطوعة وهما يحتلان فونطا ضئيلا في صندوق قمامة ، والنظر من بعيد يشبه رحم الانثى ، وصندوقا القمامة يشبهان رحمين داخل الرحم الكبير . وهناك نافذتان تطل واحدة منهما على الارض والاخرى على البحر ، وكلاهما لا اثر عليهما للجنس البشري . وليس بين الشخصيات الأربع أي تعاطف أو تواد ، « فجاج » و « نل » يتمدنان على « هام » في غداهما ، و « كلوف » ، الابن القعيد يود أن يقتل « هام » لو توصل الى مفتاح الدواب الذي يخفي فيه بقية الخزين من البسكويت . وكل منهم لديه بقية حلم أو طيف أمل يحاول عبثا أن ينقله الى الآخرين . و « هام » ينشد من آن لآخر قصة ادبية . اما « كلوف » فيظل عبيد الفكرة الثانية من الرحيل ، وهو يعلم مقدما استحالة تنفيذها .

هذه هي اللعبة التي يقوم بها الانسان على الدوام والتي تدور فيها حركة قطع الشطرنج . وقد نجح بكيث في تخفيف اثر مأساة انعدام الأمل في مواقف المسرحية بالجوء الى لغة « الفارس » الأخيرة

ولونها . والنص مقسم بالمساجات وبالأشكال التي تتطور به نحو النهاية .

والنتيجة الميتافيزيقية النهائية للمسرحية - كما في المسرحية الاولى « في انتظار جودو » - نتيجة نسبية تتغير باختلاف استقبال كل متفرج للمسرحية وبالتالي لاختلاف التفسير الذي يخضع له أساسا . ولدى تأثره ، ولون فلسفته .

ان عناصر الزمن والمعل قد طرحت جانباً في مسرح بكيث حتى تتحرر الدراما وتكشف عن عجز الانسان (١) .

والدراما عند بكيث هي ما يعبر عنه العرض المسرحي للجمهور من انصدام المعنى في ميكانيكية الحياة ومظاهرها ، وحتى ولو لم يكن هذا مفهوما لشخصيات المسرحية . ففي الحوار بين الصابرين في المسرحية الاولى ، كما في الحوار بين « هام » و « كلوف » في المسرحية الثانية ، نحس بأساسا فكريا . ويتضح هذا اليأس للجمهور وضوحا تاما بعد أن يغادروا المسرح وتواتيم القدرة على اعادة التفكير فرادي في سر الحياة الإنسانية .

لقد صرح جان أنوي Jean Anouilh في المسرحية الأولى في انتظار جودو ، بأنه أحس بنفس أهمية أولى صلات مسرح لويجي بيراندلو . وهناك كتاب آخرون من الأمريكيين ، مثل تينيسي وليكسارمز وكثيت بوكسورث Kenneth Rexroth أضفوا نفس الأهمية على معنى مسرح بكيث .

والحقيقة أن صمويل بكيث استطاع خلال أعوام قليلة أن يحصل على شهرة عالمية ، ويبدو أن السبب الجوهري لهذه الشهرة هو ذلك الهجوم البسيط اللطيف الذكي على المدنية الميكانيكية . وقد تضمنت أعمال كتاب آخرين مثل هذا الهجوم ، فنحن نلمسه في رامبو Rimbaud ولوتريمون Laureàmont وهيلدرن Helderlin ، وأرتسو Artaud ، ولكنه وإن كان قد انتهى .. اما الى الجنون أو الهرب في كل الحالات الأخيرة .. وإن نظرة بكيث عابسة ومطلقة بالنسبة لكل هؤلاء الكتاب ولكن يبدو مع هذا أنه استطاع أن يحتفظ حتى الآن بنظرة شخصية رائقة للمستقبل .

«Dionysus in Paris : A Guide to Contemporary French Theatres», by Wallace Fowlie. Collienz, London, 1961.

(١) وجه الشبه واضح بين هذه الوسيلة وبين ما لجأت اليه التراجيديا الامريكية حين افترست قوة ملوية سيطر على تصرفات الالهة والبشر ، هي قوة القدر .

الترجم

لمسرحية
«برناردا الب»

قدم المسرح القومي في الشهر الماضي مسرحية «بيت برناردا الب» للكاتب الإسباني «لوركا» ولأهمية هذه التجربة المسرحية ، ولأنها أول عمل يرحس في بلادنا لهذا الكاتب الكبير ، فقدمت «الجملة» على أن تولى المسرحية ما هي جديرة به من درس وتحليل ، فشرت في عددها الماضي بعدا للمسرحية بقلم الدكتور أنور لوف ، وما هي تقدم في هذا العدد مقالين آخرين ، وسيلطف القاري أن كل مقال من هـذه المقالات الثلاثة يعالج المسرحية من زوايا مختلفة لهاها تلى مجتمعة بحث المسرحية من كافة زواياها .

يعيش لوركا في إبرازة للصراع .. الصراع من أجل الحرية الطبيعية مع هذه التقاليد التي تمثل الفناء والخراب .. صراع الحياة .. صراع الكائن الحي ليخرج من قفس التقاليد متحررا .

لم يكن أمام التشكيلات جهد هذا الصراع فقط - بل كانت هناك شخصية - كما صورها لوركا - ألوى من التقاليد بل ومن القاتلون - أنها شخصية «برناردا» نفسها .. تلك الأم الانانية الشامخة الآلاف المتجرفة التي تغرس سيطرتها على بناتها بل على كل من تراه . فالتشكيلات والحالة هـذه وصلن إلى مرحلة عميقة من مراحل الإحساس الداخلي .. أراد لوركا هنا أن يبرز هذه القنوس البشرية بما يتغلج فيها من سطوت وجهاد من أجل الحياة . أنهن يرغبن في العيش - في الإنطلاق من دار الحرب على حد تعبير لاويثا .. أن الرغبة في الحياة هي التي دفعت «ماريتا» «ماريتو» الشوهاء لأن تتجر من ملابسها ونظا وراء ثألهن لبللة كاملة عارية في انتظار فتى كان قد وعدنا بالظهور عن أمام شياها فرفضها ، وهي إحدى عادات الصين في إسبانيا ، وهي نفسها الرغبة التي جعلت أدبلا لسهر الليل لتقتلي يبيبي إلى يومناوف بعد اجتماعه باخنها «الجوستيس» .

أنهن يحشن داخل الدار مقلعي عليهن تماما .. فليس يغل والحالة هـذه أن يجتمعن على مائدة واحدة لتعزف ملابس زفافهن (كما حدث في بداية الفصل الثاني من المسرحية) أن الحالة النفسية التي تعاني منها هذه الشخصيات : القصد والفيرة والمضييق والتحدى يجعل من الإسمحالة أن يكون جميعا إلى مائدة واحدة .. حتى ولو كان ذلك بأمر برناردا التي طقتنهن أعداد الجواز .. فالوعدة هنا هي العمل الطبي لما كان يحدث بين الشخصيات . الفزلة والقبح ، كل في أحلامها وكل واحدة في آمالها هو التصوير العنقي لشرعية لوركا .

ولجوء المخرج إلى تحريك هذه الشخصيات هذه الحركة الكثيرة المتنوعة باليدوية والإسباب فيها ، فلي على الشاعرية التي تختفي خلف حوار شخصيات لوركا ، كما فلي حسني الصورة الرئية التي كان المفروض أن يظهر بها الفصل الثاني كيوم عادي من أيام الأسبوع في بيت برناردا . أن حركة النهوض والجلوس والتي وقطع مسافات الكليوترات على خشبة المسرح قد أسادت من أنفاس الضبط الشديد والعزلة التامة التي تعاقبها هؤلاء الشخصيات . والجمال في مثل هذا الفصل كان من الممكن أن يصدر من ريادة الحركة ومن النفور الذي كان يجب أن يكون بين الشخصيات . لقد صورت المقالات النفور تكالما لوركا ولم يستطع المخرج أن يصوره بالصورة وبالقائيس والإبعاد .. ولذا قلب النفور هنا إلى الإحساس

فيدريكو جارسيا لوركا شاعر إسبانيا العظيم في مطلع القرن العشرين الذي جدد بعض الرومانتيكية الإسبانية في مسرحياته : «السيدة الجيبية فارجا» «حب دين بارلابين» «بازيل في العذبة» «ماريتا» «حرس الدم» «و رونا روليتا» «والخير» «بيت برناردا الب» .

يركز لوركا في مسرحه - إذا اعتبرنا أن إنتاجه يشمل مرحلة من مراحل تطور التراما الموسيقية في الأدب المسرحي الصراع مع تقاليد الحياة .. الصراع من أجل العيش ومن أجل البقاء بشتي الوسائل والفرار .

ومسرحه معروف بالبلغة التي تشبه الموسيقى في جرسها سواء الترتبة منها أو الشعرية .. وهو في ذلك يرحس جرسا صادقا للطناع التي اقتطعه من بيتة الإسبانية التي ما زالت مختلفة بالترها الاندلسية والعربية ، موحسا من طريقة صورة الإسبانية معينة ، أو ارتباطا قويا بتقاليد معينة ، يكون من شأنها أن تظهر نفوس شخصيات مسرحياته عارية دون قساة ، وأصحة من أي زيف . وعنده في ذلك أن يحدد لوائح النفس الداخلية .

وقد دفعتنا إلى انطال هـذا الأسلوب أسباب كثيرة ، فالصنف السياسي ، وما كان يمثله الموقف السياسي المضطرب للحرب المشتعلة بين حكومة الجمهورية الإسبانية والجنرال فرانكو وأوائه ، وموقف الكنيسة والرفق الديني والتقاليد المسيحية .. كل هذه الأسباب دفعتنا لأن نكتب وأن نفضل لبحر من الضالطن السياسي والديني في إطار رومانسي ، ويرجع بنا إلى الوراء - إلى رومانسية فكتور هوجو شاعر فرنسا العظيم .

فلي مسرحيته «ماريتا» استطاع لوركا أن يقدم لنا صورة واضحة من مرحلة من مراحل كالح الرأه من أجل الحرية (تشبه ماريتا ناسين البكتة الجزائرية جميلة التي حد بعيد) كما استطاع أن يبرز لنا الصنف السياسي بقوائمه القاتمة ، وفلغة الأفكار التي تعصر بها نفوس الكائنات من أجل الوطن وحرته .

ومرف جنود فرانكو هذا الليل في لوركا هفتوه ليلة بجانب أحد أسوار مدائن جراتاندا .

ومسرحية «بيت برناردا الب» ليست إلا واحدة من مسرحيات لوركا ، يتفج فيها فنه ، وبرز فيها خطوطه الخاصة ككاتب مسرحي وشاعر .

فمشاكل الكنيسة القاتمة وهي العرف الذي يقضي على بنات برناردا النفس بالانتحار في بيت أسن دون البحت عن زوج .. العرف يقضي بذلك .. أو التقاليد تقدر ذلك - والعرف والتقاليد في القرية يستور لا يد أن يتج . وتكلم التشقيقات دارحسن ليمشن في دوامة لا يدرين من امرها شيئا .

بالنور من الداخل ولا أقصد تمثيل التنوير أو نقل تأثيره ..
فالتأثير يجب أن يتولد عند المتفرج لا أن يصلبه له الفلم .

لاونشيا تقول « إن يتأكد قد يفلن من العمر الذي يفتي
عليه فكيف يحتجن إلى الزواج ولك أن تعددي الله على أنهن
لايتسبين لك في كثير من المناسبات .. إن النص نفسه يفسد
ما نقول وما كانت المسرحية في حاجة إليه من إبراز خبيثة
الامل وقدالة عند الشقيقات ..

ثم فكرة الحر والقيظ وروح الشمس في المسرحية .. إن
كل هذه الساعات التي وردت في أكثر من مكان المسرحية لا كبر
دليل على السطو والسبب والحرمان الذي يسود حياة هؤلاء
العاملات ..

لقد شاهدت المسرحية في الخارج في عدة بلاد فوجدت أن
الكل متجمع على ما اختلف فيه منجزنا من حيث سقف منزل
برناردا ألبا .. فهي مسرحيتها المصرية لا يوجد سقف ينفي
الحجرة بل وحوائط الحجرة مائية ..

ولو أن المتفرج قد نظى الحجرة بسقف ثم قلل من ارتفاع
جدران الحجرة لساند ذلك كثيرا على خلق الانعكاس بالسطح
والانعكاس السطحي والظلمة الخوف من جيران القرية ..
ولربنا حقيقة إلى الصورة الحقيقية التي عليها بيت برناردا.
إن بيت « برناردا » في نظرها فلم وصوغه لا يتسرب إليها
أحد من جيرانها ولولا وفاة زوجها لما سمعت لأحد بالافتراق
من حبة الباب ..

ولم يوفق المتفرج كذلك في موقف « ادبلا » في نهاية الفصل
الثاني من المسرحية .. إن لقمة الرزق التي طالب أهل القرية
بقتلها ما هي إلا صورة لشخصية ادبلا وتصرفاتها في بيت
« برناردا ألبا » ويكاد بين جنون « ادبلا » لأنها نفس مشكلاتها
وتربها تعاني في ناحية من نواحي السرح وبلية أخواتها وأهمن
في ناحية أخرى إلى جانب التشبه يشاهدن تطيب المسرورة
السكونية ..

لم تعط الحركة المسرحية في هذا المشهد المطلوب منها إلا
المخروفي أن الحركة المسرحية تبرز وتوضح مواقف النص ..
وبرغم ما حدث للفرد في تعذيب روبارغم من أن سراجاديات
دفعها من الرقة يعتبر انتصارا لا هزيمة .. إلا أنها تركها وقد
قيمت في ركن من أركان المسرح بدلا من أن تلف وجهها لوجه
أمام جلدتها ، أخواتها وأهمن .. أن المواجهة هنا تعني من شأن
النص ومن روح لوركا في المسرحية - أنها تنتقل من ادبلا
لأخواتها وأهمن وتحدد من سيطرة انتاليليد والوان السطو
المختلفة ..

لم يستطع المتفرج أن يلقى الإصدا على شخصية الفخامة
في الفصل الأول - أن هذه الشخصية يمكن رأيا من أراد لوركا
وشايتها .. أنها الشخصية الطيبة المهيبة التي أكل الحرمان
قلبا وجعرو .. لقد عدت فاسية الطباع بعد أن عاشت فترة
في خدمة برناردا ، حتى أنها تقسو على المسكين أمثال التسونلة
.. ولقد تحول هذه الشخصية من الطيبة إلى القسوة ، ومن
الإنسانية إلى اللا إنسانية أكبر دليل على أن « لوركا » شاعر
يبحث في ألوام النفس البشرية وما يعتريها من تغيرات خلال
فردوس صفت سيمى أو غيره ..

ثم هذا السعال الذي يلازم شخصية « برناردا » منذ
تكوين عام .. ثم سر له ولو على سبيل خدمة النص ألا في
المسرحية .. إن « لاونشيا » تقول أنها خدمت برناردا ثلاثين
سنة وكانت تظفي الألبيل ساعرة إلى جانبها إذ ابتلاها الله
بالسعال .. وتعني بنا المسرحية تمثل شظرا غير قصير من الزمن
دون أن نجد الرأ لهذا أو ذاك ..

« ولوركا » حين أورد هذه الميزة (مرض السعال) لم ير
أن يصفط بالرأي أو بالسعال من شخصية برناردا - إنما
أوردها ليصور حقيقة شائعة .. هي أن من تقدمت بهن السن
مثل برناردا (٦٠ سنة) لا يد أن تعصين بعض الأمراض -

واختار السعال بالذات لأنه ليس مرضا يفتي بالموت الصحيح -
فلو أن هذه الشخصية قد تزومتها في بعض مراحل منها لازمة
السعال - لا أصطفت هذه اللازمة من قوة الشخصية وكيانها -
بل على العكس لقد زادت قوة شخصيتها .. بسبل ولزادت من
انصراحتها للنفس في المسرحية ..

والفردوسي بعد ذلك أن المسرحية تنص على أن الله قد وهب
« برناردا » خمس سنوات نعميات لا مراث لهن إلا كسرة من
الحبيب وتعود من النيب ..

وبرغم هذا وجدنا بيت برناردا يوم وفاة زوجها على حالة
فاخرة فالكراسي « المودرن » التي لا توجد حتى في أبة قرية من
قرى إسبانيا والتي تغاربت تغاربا طليعا مع القطار الخلفي
(البانويروا) التي تمثل طلال القرية ومساكنها الريفية ..
ثم هذه الكثرة التي وردت عليها هذه الكرسي .. ولو أن بيت
« برناردا » قد ظهر بالكراسي التي أشار إليها لوركا في مقدمة
الفصل الثاني « الكرسي المنطحة » لساند ذلك كثيرا على
الافتراء بشخصية « برناردا » وببيتها صا .. هذه الشخصية
التي تترق في حوار المسرحية فيها ومالها من حضور هذا
الجمع الكثر من القزير إلى بيتها - فكيف إذن تعد لهم كل
هذه الكرسي التي زادت على الثلاثين لاستقبالهم . إن أعداد
حاجيات القطار هنا تتناقض مع ما يكون في الشخصية من تطورات
للوامف المسرحية ..

ومن أين أتت برناردا بهذه الكرسي - لابد أنها استأجرتها
لأنها كانت كلها على شاكفة واحدة - وإذا كان هذا صحيحا !
فهل أتت على شرة منها في بيتها بعد الفراق لتستعملها في
التصليح الثاني والثالث آلا ..

والإنسانية في الفصل التمسالت .. كان المفسرون أن يكون
مصدرها هذا الصباح المأزق الكثر .. ومع ذلك فقد كان
متنصف السرح طبقتا أصادة صفراء تعبر من فوه حيث
تناولت المائلة مشايها .. وإذا بنا نجسد الصباح في الركن
الأيسر من السرح بغداد وحوله فلام شديد .. والفردوسي أيضا
أن القصور الصادر من حليات السرح يتبع من مصدر معين ..
لقد كان كالمصباح لضاء حقا ولكنها أصادة حطة وليست أصادة
صريحة - فلاصادة المسرحية تعدد مساحة النور التمس
بأسبانيا هذا الصباح ببروجكتورات بيبي .. لكن المسؤل من
الإصادة لم يحسم هذا التعديد واكتفى بإصادة الصباح ..
ونتيجة لذلك كان المثلون في فلام عند قيامهم بالحركة المسرحية
القرية من الصباح لا كانت في فلام تام على السرح ..

ول هذا القول ملاحظة صغيرة - فهي الخارج تمثل أيضا
بعض التشاهد أو المصقول في فلام تام كما هو واضح في الحلب
مسرحيات كشكس حتى امتير ورود القطار المظلم في مسرحياتهم
ب (بروجكتور الراس) يأتي من أطل المصالة بمقاييس ومعايير
محددة لتصوره وتوازونه في اللون والفتوة مع التمس مع البعث
المسرحي لتصور وجه الممثل فط حتى تظهر للجمهور تعبيراته
وفسماها في أطم ساعات الليل واحلها ..

بقيت كلمة صغيرة أحسم بها في الآن « أميليا » (نادية
البح) وهي التي لم يكن من المصطفة أبدا لفدعة النص
المسرحي أن تعود أحداث المسرحية حول البقاء والفساد -
البقاء تملته البنات الغصص والفتاة ترمز إليه برناردا بسونها
وقائيتها وكبر سنها - ثم بعد ذلك تظهر لنا أميليا لتمشسل
دورها العائلي ولأصبحها دنلة زواج ..

لا شك أيضا ولم كل هذه الملاحظات أن السرح القوي قد
فعل خيرا حين أتجه إلى الإنتاج العالي حتى يسهم في تطوير
مسرحنا العربي في فترة الانتقال الكبيرة التي تقوم بها الدولة
الآن حتى يسير مسرحنا فدعا إلى الإلمام ليحقق بالتأثيرات الفنية
والأدبية في الطلوع ..

جلال الشرفاوي

الواقعية الشعرية

بيت برناردا ألبي

بحلم هؤاد دواره



مسرحية « بيت برناردا ألبي » هي آخر مسرحية كتبها الشاعر الإسباني الكبير فيديريكو غارسيا لوركا قبل أن تصير مصراصات جنود فرانكو في ١٩ أغسطس سنة ١٩٣٦ (١) .

وقد أثرت شهرة « لوركا » الشاعر - فيدا يينو - على شهرته ككاتب مسرحي ، خاصة وأنه كتب معظم مسرحياته الأولى شعرا . لذلك كان أهم نقد وجه إلى مسرحه هو غلبة الروح الشعرية عليه ولو كان ذلك على حساب البناء الدرامي للمسرحية (٢) .

وفي المقدمة الرائعة التي كتبها فرانسيسكو لوركا - شقيق الشاعر - لثلاث من مسرحياته (« حرس الدم » ، « برما » ، « بيت برناردا ألبي ») يتلى هذه الفكرة ، ويؤكد أن شقيقه ليس شاعرا تحول إلى المسرح كما يظن البعض (٣) فعمله للمسرح ظهر مع موهبته الشعرية ، أن لم يكن قبلها ، ويروي أن « أول لعبة اشراها فيديريكو من ماله الخاص - بعد أن كسر عذراته

(١) للتحرف على التفاصيل الدرامية لمسرح الشاعر يستطيع القارئ أن يرجع إلى الفصل المكون « مسرح لوركا » ص ٤١ في كتاب الدكتور علي سعد : « لوركا شاعر إسبانيا الشهيد - حرس الدم » - ببهروت ، دار المعجم العربي ، ١٩٨٤ ، وكذلك مقال شاكر مصطفى : « أزيوتونة والدم الحار » في عدد ديسمبر ١٩٦١ من مجلة « الآداب » الليبرورية ص ١١ ، ومنه أخذنا صورة لوركا المشوبة مع هذا القاتل .

(٢) ممن يرون هذا الرأي الناقد الأمريكي جون جاسنر - انظر : Gohn Gasner . "Masters of The Drama" New York, Random House, 1940. (P. 431).

Federico Garcia Lorka : "Three Tragedies". With (٣) an introduction by - The Poet's Brother Francisco Garcia Lorka. New York, New Directions, 1947, (P. 7).

مسرحي - كذا كنت يفسرنا سيليرا » (٤) ، وأن أول مسرحياته « الأيام الفارسة » - كتبها في نفس الفترة التي ظهر فيها أول مؤلفاته الشعرية ، وهو « كتاب الضمائد » . أما الانتحار التي كتبها قبل هذا الدوبان فبقاؤها من الناحية الزمنية مسرحية أخرى تركها الشاعر دون أن ينشأها . (٥)

ورغم هذا الدفاع الحار من جانب شقيق لوركا ، فلا ينكر مع ذلك غلبة الروح الشعرية على مسرح شقيقه . كل ما في الأمر أنه لا يعتبر ذلك فينا فنيا ، ما دام بناء المسرحية سليما من الناحية الدرامية ، بل يلجأ إلى أكثر من ذلك ويقول :

« وأنا من جانبي أمتزج إلى لا أفرق مسرحا عظيما إلا وهو في الوقت نفسه مسرحا شعريا » . (٦)

ثم يخفف أن كل مسرحيات لوركا - باستثناء مسرحية العاريا يتبدأ - « يسودها تصور درامي سليم (٧) ومع ذلك فهو يشير إلى أن شقيقه قد تأثر بما وجه إليه من نقد ، وعمل جاهدا ، وبأسلوبه الخاص ، على أن يخلص فنه الدرامي من طغيان موهبته الشعرية ، وأن ذلك قد تحقق له في اكتمال صورة في مسرحيته الأخيرة : « بيت برناردا ألبي » . (٨)

ويؤكد ذلك ما قلناه لوركا نفسه عن المسرحية :

« لقد حدثت أشياء كثيرة من هذه التراجيديات ، كثيرا من الألفاظ والأشياء التي أريد أن يظل على عملي المسرحي الشدد والبساطة » . (٩)

- (١) المصدر السابق : P. 7
- (٢) المصدر السابق : P. 7
- (٣) المصدر السابق : P. 19
- (٤) المصدر السابق : P. 19
- (٥) المصدر السابق : P. 38

(٦) الدكتور علي سعد : « لوركا شاعر إسبانيا الشهيد » ص ٤٠

وبعد أن انتهى من كتابتها قال : « لا شعر بل سرخا خالصا »
ووصلها في متلبسة أخرى ياتها « واقع سرف » كما قدم نصها
بهذه العبارة :

« يقرر الكاتب أن هذه الفصول الثلاثة تصد بها أن تكون
تسجيلا لثروفرافيا » (١)

وإذا كنا نؤمن أن الوالد الفاتن عن أعمالهم ينبغي ألا نؤخذ
فقباضا مسلما بصحتها ، لأن عمل الفنان أن يبدع ويخلق ، إنما
تفسير خلقه وتحليله فمن شأن الناقد المتخصصين ، ألا أن
متناقضة هذه التصريحات التي قالها الكاتب تسعد ، لا شك ،
في الغناء الصود على طبيعة المسرحية التي تناولها بالبحث .

ولتبدأ بمحاولة الإجابة على هذا السؤال ، وهو : إلى أي حد
وفى الكاتب في تحقيق البناء المسرحي المكمل ؟

ومن حسن الحظ أن ترجمة المسرحية بين أيدينا (٢) تعطينا
فيما نحن بسبيلها ، في الفصل الأول ثلثي الأربعة صهيبة
وفاء عالما ، فستعرف على الشخصيات ، ونرى القيود الشديدة
الصارمة التي تفرضها الأم على بناتها الخمس ، وصيق البيئات
بهذه القيود ويحييها كلها ، ومحاولاتهن - بدرجات مختلفة -
التمرد على هذه القيود والاستعاضة بعنصر الطبيعي في الحياة .
ونعرف كذلك على نظرة الأم الزميمة للحياة ، وكراهيتها لأهل
القرية رغم احتفالها الشديد برأيهم فيها وفي بناتها ، وحرصها
على التمسك عليهم ، وتمسكها البالغ بها بالتقاليد وما يتصل
بها من مظاهر الشرف والاستلاء الكاذبة دون أن تهتم بما يجري
داخل الكلوب وما يحدث في الصدور ما دام المظهر الخارجي
سليما . ويختتم الفصل الأول خاتما رائعا بالجملة المعجزة وقد
لارت على سجنها وخرجت مرادفة عليها وبلاستها الشبيهة نهدي
ونظارت الزوج ، فكانها تعرج بالسنّة البيات وتصر عن كوامن
استجائهن ، وتسير في الوقت نفسه إلى الصبر الذي يتقارن .

وفي الفصل الثاني تزداد سرعة الأحداث ، وتندمج التفسير
الجزء الكبير الذي تعيش فيه الأسرة ، وتزداد ملابح الشخصيات
وفسوها . فنعلم أن الفنى الوسيم « بيبي آل روماني » قد تقدم
للمطبة كبرى البيئات (أنجوسيتاني) طعا في غيرها ، وتكتشف
شيئا فشيئا أن صفرى البيئات (أدبلا) على ملاحه أمة بطليط
وأخا ، وإن « ماربريو » انشودة نعيه هي الأخرى في صمت
وتهدد « أدبلا » بالفضيحة إذا عادت إلى لقائه . ويقتسم الفصل
خاتما رائعا كذلك وإن كان أغلب من ختام سابقيه ، فقد اكتشف
أهل القرية أن ابنة الجيران قد أنجبت ظلا لا يعرف أحد أباه ،
وحاولت التطنسي منه ، وما هم يرجعونها حتى أكلت حسب
عاداتهم القديمة . ويترادوا تصبح فيهم مخرقة أن التسلوها
وأحرقوا مكان خطبتها ، والأحوال جميعا يرقف الكوكب الصاحب

Eric Bentley : "In Search of Theatre". New York, (1)
Vintage Books, 1965. (P. 219).

(٢) ترجمها الدكتور محمود علي مكي ، وراجعها الدكتور حسين
مؤنس ، ولقد لهما الدكتور لطفي عبد البديع ، وقامت بنشرها
للإمسية العامة للثقافة - للإمسية العربية العامة للتأليف والترجمة
والنشر (الآن) - بوزارة الثقافة والأدب القومي في سلسلة « دوايق
المسرح العالي » - العدد ٢٤ - ومن اللافت أن تقديمها كان
شديد الإيجاز إلى غير ما جرت عليه هذه السلسلة ، فلا نكاد
نتعرف منه على الكاتب أو أبحاثه أو أماله الأخرى ، وحتى
تحليل المسرحية نفسها كان موجزا أيضا لا يفي بالضرورة من هذه
القديمات. أما الترجمة فتعطي قنود جيدة بشكل عام ما عدا مواضع
قليلة ألزم فيها المترجم النص الحرفي دون أن يسهل له من مقابل
في اللغة العربية مثل قوله ص ٢١ : « لقد أوقعت أن تعسلي
حجرك إلى تراب » ، أو قوله ص ٢٧ : « أن أتريكي لوماتلي
كان ممكنا به حتى أنه أخفى قنوده ورائد » .
وبغضن إلى ذلك أن الترجمة لم تتجمل كل النجاش في نقل
شاعرية لوركا كاملة في بعض المواضع ، وهو أمر طبيعي وقبول
ما دام المترجم قد ألزم الأمانة التامة في ترجمته .

ما هذا « أدبلا » التي تصيح من بعيد وهي مسكبة بطنها :

« لا تطلوا .. لا تطلوا »

ويرى « أدبلا » أن خاتمة هذا الفصل ناجيا مصعنا
للكارثة الوشيكة الوقوع على منج « إيسن » في مسرحية
« الإنشراح » (١) ، في حين ترى فيه تهديدا رائعا وتنبؤا
موفقا لهذه الكارثة ، كما أنه يلقى فسودا كاشفا على جانب عام
من شخصية برناردا المسرحية العريضة على التقاليد ، الجملة
الوقت تتبجح فصالح الآخرين والتشفي في مصالبيهم ، وما
أروع الانتقال من الصراع العنيف بين « أدبلا » و « ماربريو »
حول علاقة الأولى ببيبي إلى هذا المشهد الصاحب الذي يومية
من بعيد إلى الصبر الذي يتقارن « أدبلا » نتيجة لملاحها ببيبي-
وفي الفصل الثالث تهديدات أخرى للكارثة التوفقة وتوسم
الهدوء الفاتح على مطلع الفصل ، أنه الهسدود الذي يسبق
الخاصة ، ومع ذلك فوسم الهدوء منة أدهاستا تشير إلى
هيوينا .. « ماجدانيئا » تسكب الملح ، وتقول « أيليا » :
« أن تسكب الملح على المائدة ينذر دائما بربوع حادث سيء » (٢)
و « يورونيئا » - صهيبة الأم - ترى غام الطليطية في يد
« أنجوسيتاني » فتقول : « ما أجمله ... نص من ثلاث لآله .. »
لقد كنت الآلهة في أيامي تضي الدروع ! » (٣) .. من حسن
المتناج الصاحب الذي يلقى أريش الطليطية وجبراتها ويكاد يهدم
المتزل على من فيه ، كل ذلك وغيره تهديدات تبشر بالسكارثة
ونسيبها حتى نتجد وجديتها تشتمش في نوجس متوقفا حدوث
شء جلل ، فلما ولست الكارثة بالفعل لم تدمل ولم تهاج ولم
تؤخذ على مرة شأن ملاحات البولوداما العنيفة الصاحبة .

وبعد أن تعدد الجملة المعجزة التهديد التتالي للكارثة
أخر تصحت فيه عن رغبتها في الزواج والنجاب يسود مرأ أخرى
اللعين من طريقتهم المذهبان المسرحية ، تشبث « ماربريو »
في غرام من « أدبلا » ، وتوقل الأم لتعلمها بأن « بيبي » يتقارن
« أدبلا » في الطليطية ، فتثور الأم وتهجم على « أدبلا » تريد أن
تطريها ، ولكن هذه الأخيرة تصعدانها ونظم معلمان ، فقد عرفت
طعم الحب والتعري ، ولم تعد ترى لأحد من سلطان عليها سوى
« بيبي » .. وتخرج الأم مهسولة تطهر بتدفيها وتسرع إلى
الطليطية لتصل « بيبي » الذي يسرع بالفرار ماجيا بطنه
ولكن « ماربريو » تزعم أنه قتل ، فتشار « أدبلا » وتصر
واحد الأم الصارمة لتبشر الجميع بالصمت والاحتشاح بالمظاهر ،
فقد ماتت ابنتها طراء ، ولن يسبح أحد بطير فليبعها !

واضح أننا أمام بناء صرعي متكامل ، بلقد لنا صراعا دراميا
ناجعا طرفه الأول الأم الطفيلية وما تملئه من قيم اجتماعية رجعية
بالية ، وفي الطرف الآخر البيئات الطميس بفرائهن ونوازهن
التي تتصارع في الأغسرى فيما بينها صراعات جانبية تؤكد
الصراع الرئيسي ، وتزيد من حدته ، وتسرع به نحو فته نهائته
الماجعة فتلقي الآن مؤلفنا أن لوركا حين صاح « لا تسمر لي
بل سرخا خالصا » كان مصفا إلى حد بعيد ، خاصة إذا قلنا
« بيت برناردا أليا » بصرحياته الأخرى التي غلب عليها الطابع
الشعري بدرجات متفاوتة .

وتتعلق أن تبحت النظر الثتان من تصريحات المؤلف العاص
لتحقيق الوافية الشرف ، والتسجيل اللوتراق - على حد
تعبيره - وسيتلنا هنا أيضا هي المسرحية نفسها ، وأن كنا
لا نرى بلسا من الزجوج إلى بطي الحقائق التي تقدمها لنا شقيق
الخلف ، وبهتات منها بصفة خاصة ما يؤكد من أن شقيقه في
محاولة تلبية مسرحه من قلبه العناصر الشعرية عليه قد ازداد
التقاربا من الواقع الأسباني واستكناهه ومد جلوره فيه (٤) ،

Eric Bentley : "In Search of Theatre". (P. 211). (1)

المسرحية ص ٢٢١ (2)

المسرحية ص ٢٢١ (3)

"Three Tragedies", by Federico Garcia Lorca, (P. 80). (4)

تطردوا ونحتلوا بالملفات لنفسها ، وبعد قليل تقارن بين حالها وامثالها وبين حال أسرة برناردا فتقول :

« أرض من الخشب تلعب بالزيت حتى تصبح كالزيت ، وكوي في الجدران نظيفة بفساد ، وأسرة من الصلب . أما نحن فنتحرق الم في أكوام مبيسة من الطين وديوت ليس فيها من ذات إلا طين ومعلقة ، ليسنا نموت جميعا حتى لا يبقى أحد يحدث بعدنا بمثل هذا الحديث . » (1)

ثم تعلق سيدة الواهل مشيرة في الوقت نفسه الى لون من امر الوان الهوان التي تعرض لها في خدمة التاتل :

« تجرع قسمة الموت . . . فلن تعود بعد اليوم الى رفع قميصي من جسدك وراء حطيرة خيولك . » (2)

ولا أدري لماذا خلعت السيدة الأيرلندية النص الممثل الي « لن تعود الى مفارتي » رغم اليون الشاسع بين العنيتين . . . كما خلعت لفرة كبيرة من حديث « لا بوشيا » - الخادمة المعجول - وهي تتحدث من مجال المصداق التازحين الي القرية (3) ورغم أهميتها في كمال وفيلهم الفني في المسرحية ، ودورهم في السارة اشجان الفتيات الحبيسات المكبوتات . . . نرى اما قدر لنا بعد ان نتخلص من هذا التزمّت الاخلاقي المسك خاصة ونحن نأفهم

روائع المسرح العالمي ؟

ولي أحداث « لا بوشيا » و « برناردا » اشارات كثيرة الي هذه الأوراق الطبقية والاقتصادية التي تحدث اليها ، والتي تعدد العلاقات بين أهل القرية . ولا شك أن خطبة « بيبي ال رومانو » التي الوسم لاجورستيس أكبر اليات سنا (٢٩ سنة) رغم تعلقه بأديلا الصغيرة التي تولفها جعلاً ، لا تشه إلا ثراء الأثري وطعمه في مراكبا لعتيرين أهم أحداث المسرحية وأظهرها إلا في تحديد شكلها التراجيدي . والأساس الاقتصادي الذي

فعلت عليه لا يحتاج الي بيان . هذه الاشارات وامثالها ، وهي كثيرة في المسرحية ، تؤكد المصنوع الواقعي للمسرحية ، وهي واقعية لا تقتنى بالوصف

المبايد - أو التسجيل الوثائقي - بل تنظ موقفاً معددا من

(1) المسرحية ص ٢٤ ، ٢٣

(2) المسرحية ص ٢٣ .

(3) المسرحية ص ٨٦ ، ٨٧

منظر من المسرحية



منظر من المسرحية

واته وهو يكتب مسرحية « دونارولتا » مثلاً كان يرجع الي الدليل العام ، ومجموعات الصحف الاسبانية ، ومؤلفات عديدة عن الأزمات وغيرها مما يتصل بموضوع مسرحية (١) ديويولان مسرحية « بيت برناردا أليا » بإقتاد انها من بين مسرحياته أكثرها استلهاماً للواقع . وهي من هذه الناحية على النقيض من مسرحية « حرس الدم » التي اخترع كل شيء فيها ما مهدا الحكمة المسرحية . أما برناردا فكل ما فيها مستلهم من الواقع ما عدا القصة نفسها . والقصة محبلة بالحدوث من مثل الظروف التي صورها ، والشخصيات أدخلت عليها بعض التعديلات وهو امر طبيعي ، لتصبح الحكمة المسرحية ممكنة . (2)

والحق ان في المسرحية عناصر كثيرة تأيد ما ذهب اليه « لوركا » وشقيقه « فرانسيسكو » فالمشكلة الرئيسية التي تدور حولها مشكلة واقعية خالصة ذات طابع اجتماعي ، تمثل كما رأينا في الصراع بين ارادة الأم الطاغية ومن ورائها التسللaid الاجتماعية البالية ، وبين ارادة بناتها وفراتهن ولعنهن للحب والحياة والحرية ، حتى ليقلنا « أريك بنتسلي » بالمسرح الاجتماعي عند « إيسن » و « أوستروفسكي » (3) ويقلنا « مارتن لام » استاذ الدراما بجامعة « ستوكهولم » بمسرحية « رلية عند شجر الدرار » للكاتب الأمريكي « أونيل » ، كما فيها من صراع بين القسوة والتزمّت التطرف وبين فرات الإنسان العادية ، ويقابل بين شخصية « برناردا » وبين شخصية « كابوت » المعجول في المسرحية الأخيرة . (4)

وحين يرجع الي النص المسرحي نجد ان المؤلف قد استفهم النثر اللق للمسرحية كلها باستناداً لشدة مجال المصداق والمولوج الذي ألقته اللجنة المعجول في الفصل الأخير ، ولأنك ان النثر أقرب لطلب الواقعية من الشعر ، كما نجد في المسرحية اهتماماً واسعاً بتحديد الأساس الطبقي والاقتصادي الذي يعقد علاقات الأشخاص ، ويتدخل الي حد كبير في صنع مصائرهم ومصيرهم . ففي المصطلحات الأولى للمسرحية نلتقي بتمسولة فليرة جادت مع ابتها طلب لملات الطعام ، ولكن الخادمة

(1) المصدر السابق : P. 93

(2) المصدر السابق : P. 98

(3) Eric Bentley : "In Search of Theatre". (P. 211).

(4) Martin Lamm : "Modern Drama". Translated by K. Elliott, Oxford, Basil Blackwell, 1958 (P. 350).



لهم شعر بلون الجليد .. ستكون مثل أمواج البحر : موجة بعد موجة .. وستجلس جميعا وقد أبيضت شعورنا لتستحيل إلى زبد .. كذلك الذي يملأ قمع الأمواج .. لماذا لا يوجد زيد في هذا البيت ؟ أي لا أرى حيا إلا نياسا سودا بلون الحداد .. (١)

وبما يؤسف له حقا أن الإخراج العربي المسرحية لم يظفر إلى الدور الهام الذي تؤديه الممثلة في المسرحية فاضاع كل تأثيرها واستغنى للآلئى المصنعة والأداء الفكه ، وكان ينبغي أن يؤدي بسلوب الرب للانداء والتزييل الفاسف .

وشعر فريب من هذا يمكن أن يقال من أغنية جمال الحصاد .

انهم رجال .. معتزلو الأحاسام كأنهم جلدوع شجر نوحنا أشعة الشمس .. (٢) جاءوا من الجبال ليملأوا في حقول القرية .. مثل هؤلاء الرجال إذا فتوا انصود فغناهم فلوبا يلفي وجولة وغنا .. انها أشودة جماعية ترددها أصوات خشنة كلها وجولة تثير مكانهم الحرمان في نفوس الموائس فيرددنها بعد ذلك في التبايع وحنين .. وهذا القول في شيق الجناح المزعوم .. وهو عالم يتخفى على صورته المثالي في كلمات صلاح جابرين ولا لمن هيد الطيف نورية .. ولذا قال المؤلف قد قال : « تسبح أصوات دفرط وطير من الغناء » (٣) فإنه لم يذكر أصوات العود والغناء وبعبارة آلات التفت التشرى الكامل التي سمعتها تصاحب أغنية يرددنها رجال الشداء وهم عائدون من الحقل !! ومن هنا نستطيع أن نقول أن الأغنية لم تؤد دورها كاملا في المسرحية المثقلة ، وإن نجحت المشكلات في تصوير الزها في نفوسهم .

وفيما عدا هاتين الخطوطين استخدم الشاعر النثر في المسرحية كلها ، ولكن ما أكثر الواضع التي ارتفع فيها هذا النثر إلى مستوى التصوير التشرى الموهي ، دون أن يعبر عن ذلك على مستوى الشخصيات التي تحدث به ، بل على العكس من ذلك استمد حسابه وتشيجه من البيئة الريفية المعينة بها ، يقول

أجوسيربى لاه :
« أنى كرسا باشر إلى » بيبي « فى أعمال ، فأرى كآل صورته قد أحب من بس طيل النافذة ، كما لو حببته عى سحابة من التراب الذى تترى نطمان الماشية أباد سيرها » (٤)

واللاحظ ما في العبارة من شاعرية بسيطة ساذجة تؤدى المعنى المطلوب بمعنى الصدى والتميق ودون أن ترتفع عن المستوى الفكرى والوجداني لشخصية العاصى الريفية ، بل تستمد شبيها من البيئة الأدبية الريفية لتعبر عن نفس يلفي ، يشرع مع ذلك مع غيره من الإشارات التي ذكرناها من قبل في التمهيد للكتابة الوشيكة الوقوع . ومن نفس هذا الودادى قول برناردا لابونشيا :

« لو كان في هذا البيت مرمى سبيل لسارمت أنت لتتكلمي باستعصار مالنية الجيران حتى تألى عليه طعمة سائمة » (٥)

والأمانة لى شاعرية الحوار التشرى كثيرة ، وهي شاعرية بسيطة تؤدى دورها في خدمة المضمون الواقعى للمسرحية ولا تخفى عليه ، أو تحول المسرحية إلى مجموعة من القصصائد الفنية التي تتطلب القاء حارسا وتراخيا في الصوت كما يحدث في بعض المسرحيات الشعرية التي لا تكاد تعمل من عناصر الفن المسرحى سوى اسمه .

وبلاني بعد ذلك شعر شمرى على أكبر قدر من الأهمية ، وهو استخدام الشاعر لمجموعة كبيرة من الرموز في علاج موضوعه ، وهو موضوع جنسي من الدرجة الأولى كما نعلم ، « بل من الجنس ذاته على حد تصوير نافلتنا الترابه ألكسور على الرأى (٦) وكان يستخدم المؤلف - لو أراد ودون أن يتعرض للوم أحد -

خلال رسم الشخصيات وتزييل الأحداث يستهدف الأثرة البسط في نفوسنا على هذا المجتمع المعلن التفسخ ، فتعرب بذلك كثيرا من الواقعية النقدية التي ملأت الأدب الأدبى في أواخر القرن التاسع عشر . بل وأكثر من ذلك فالإيجابية المثقلة في شخصية « أدبلا » وتورنها دافعا من فرديتها وحقتها في الحياة رغم أدائها لجبروت القوة المفسدة التي تقاومها ، مثل هذه الثورة الإيجابية تمثل مرحلة أخرى من مراحل الواقعية التالية إلى الواقعية النقدية ، وهي الواقعية الاشتراكية التي تستهدف تأكيد ذات الفرد ، ونشئة على العمل الإيجابى ومقاومة كل قوى الظلم مهما كانت طائفة غاشمة .

على ضوء هذه الحقائق نستطيع أن نفهم لماذا قال « أريكس بنتي » من هذه المسرحية :

« لا أعرف كاتبها استخدم شكل المسرحية التي تدور داخل أبواب مغلقة وتنجح مثل نجاح لوركا في أن يقدم لنا صورة قرية لكنتها ، بل في حشارة بأمرها » (١)

كما قال في موضع آخر :

« لو لوركا لم يكتب نعية لاسبانيا القديمة ، بل كتب نعيها لها . ولقد كانت حكومة فرانكو مفعقة لتماما في أن ترى فيها تعديدا للنظام الذي تدافع عنه » (٢)

ومعنى هذا كله أن الشاعر كان مصقا أيضا فيما زعمه مسرحيته من الواقعية صرف ، وإلى حد ما تسجيل فوتقرا في وإن كان في التعبير الأخير شوره من اليائسة المقصودة على ما نلن ، على إن هذه الواقعية المتعددة الجوانب لا تمثل في حقيقة الأمر إلا جانب من جوانب المسرحية ، أو مستوى واحد من مستوياتها ، ولا نعنى بالتأني أن الشاعر لم استطاع أن يتخطى لتمام في شاعريته ، فارتقاة الواقعية المسرحية تؤكد أنه استخدم وسائل شعرية عديدة في التعبير عن المضمون الواقعى ، وهي وسائل لاسية في بناء المسرحية ورسم شخصياتها واستكمالها لشكلها المثلى بحيث يحقق لنا أن نرى أن أصقل وصف للمسرحية هو الواقعية الشعرية .

ولنبدأ بواقع هذه الوسائل ، وهما التقوطين اللتان كتبهما المؤلف شعرا ، وأجرى أحداثهما على لسان القيدة العجوز فريب نهاية العمل الأخير . وشخصية القيدة العجوز هي الشخصية الوحيدة في المسرحية التي لم يرسمها الشاعر على أساس واقعى ، وإنما على أساس شعري خالص ، جسده فيها ما يهذلبا الرقيات الكائنة في نفوس الفتيات ، فلذا يحدتها المشرط أشبه ما يكون بشعر العفل اللاوامى أو الفرائز الدينية في نفوسها . ألا يحدتنا علم النفس بأن من أهم مظاهر الاضطرابات العقلية ارتفاع الحليز الماصل بين عالم الفرائز العيسية في العفل اللاوامى وبين العفل الواسى اليكف فخلط مفاهيم العالمين ؟ .. فلذا بدأ حديث العجوز مطريا مضحكا عند النظرة السطحية الأولى ، إلا أنه في حقيقة الأمر تعبى شعري صادق عما يعطرب في نفوس الفتيات من الأم والشباب وجرمان ، وتعبير على الوقت نفسه عما يتغلغل اليه من تحرر وانطلاق وعاصرية خففس الطبيعي في الزواج والانجاب .. وما أجمل وقع حديثها وسط انجوع الحار الحائز من رغبنا في الزواج « من نتي جميل يالى من ساحل البحر .. من ساحل البحر .. » (٣) ثم ما أبرع الكاتب وهو يقرن بعد ذلك في حديثها الأخير وهي لتعمل النشة الصغيرة - بين البحر والأجاب - بين بياني الشعر والزبد وبين الغلام الذى يلا جو المسرحية من أولها والسواد الذى يصبغ ألوان الشخصيات جميعا :

« .. الغلام يضرب أطبايه في كل مكان .. وأنت ظنين انى لا أستطيع أن أنجب أولادا لأن شمرى قد أبيض .. فأطلى انى سيكون لى أبناءه وأبنائه ، وهذا الطلل الذى تزين أبيض الشعر ، وسكون هذا طلل ، وسينجب هذا آخر .. وكلهم سيكون جميعا :

Eric Bentley : "In Search of Theatre". (P. 218). (١)

(٢) المصدر السابق : P. 210

(٣) المسرحية ص ٦٤

(١) المسرحية ص ١٤٠ ، ١٤١

(٢) المسرحية ص ٨٦

(٣) المسرحية ص ٨٨

(٤) المسرحية ص ١١٦

(٥) المسرحية ص ١٢٢

(٦) « المجلة » العدد ٤٩ ص ٦

ان يحشد مسرحيته بالكوافل الجنسية الكثيرة ، كان يقدم لنا لقاء « أدبلا » بحبيبتها « بيبي » في الحظيرة ، أو يملا مسرحيته بأحوال النائي السريع ، ولكنه يقنع الرقيق وشعره المتدفقة .
 آخر أن يبالغ موضوعه عن طريق استخدام الرموز القوية الدالة . وقد تلبه المذكور آثور لوفيا إلى أهم هذه الرموز فريف في مقاله عن المسرحية (١) بين « ناز الفيط في جو الميتروانترية والمحول وتار الحرمان التي تحرق قلوب هؤلاء الموانس الحبسية » (٢) وأشار إلى أن « الجميع في دنيا » برناردا « ملهى .. الأرض والأجساد على السواء » فانتربة بعيدة من أي نهر ، وأهلها يشربون من ماء الأبار ، وما أشد غلما « أدبلا » التي تهم يشرك مائدة العشاء التماسا لكوب من الماء ، وترفع بعد ذلك الجرة إلى فمها ، أو تخرج في ظلام الليل العاتك لتعطى بشفعة من تسميم بيل . » (٣)

وريف بين حديث العجوز عن البحر وبين هذا الغلما « كسا التفت إلى مدلول السواد في ثياب العجاء » واعتبر صصيل الحسان وتشبيه اللاهين الذين خرجوا للعجاء ترفيدا لعجاء الحياة اقوى القالب . (٤)

واضيف إلى ذلك أي اعتبار كل ما ذكره رموزا شعرية تشير إلى الجنس والعنبر إلى عمارسته الذي يضطرب في نفوس اللتيات جميعا ، وقد وصفت رأيي بالنسبة لصور العجوز وهذيانها ، وأغنية جمال العجاء ، وبقي أن تلف قليلا منذ حضان التناج . نقول برناردا بعد أن نلتقي بجموحه الشديد :

« قبدو ودمره يخرج إلى الحظيرة .. لابد أن شدة الحر صابته . » (٥)

لم ما لبثت أن تستسلم وتعاول التخليص عما يشتره من صجيرة شديدة فصيح في خدم الحظيرة :

« أدخلوا الأراس إلى العظيرة وأملعوا عليها ، وانركوه شيئا فانه يوشك أن يهدم على رؤوسا جدران البيت . » (٦)

هذا الفصيح الشديد الذي احسنه العجاء وهو يطلب الإفراش حتى كاد يهدم جدران البيت على من فيه لم يشغل على المسرح بدقه ، فقد كان صوت التسييل وانغصا ، والتهصيل لا يعنى هذا الاحساس الضخم الذي يشيخ إليه النفس ، وهي رأيي أن العجاء يرمز إلى قوى الجنس والإرقية في الحذر من الفيدو ، ويؤيد ذلك حديث أدبلا منه فيما يشبه القول :

« لقد كان حضان التناج وسط الحظيرة إبيبي باسم الليبيات وكان يبدو في ضعف جسمه مائلا كل الفراغ المظلم . » (٧)

انها نفس له في اعمالها معنى جنسيا لا يبين تريف بمهمه مع الإفراش من ناحية ، وبمكانه في العظيرة حيث تعودت أن تلتقي بحبيبتها « بيبي » من ناحية أخرى ، لم يولنه الإبيبي الناسج الذي يبدد ظلام الحظيرة ، أو في ظلام الكيت والحرمان ان شئت ، وإن لم يعد من الصواب ، ويتأكد صقل هذا الاحساس منذ « أدبلا » بفارسته بأحاسيس اميلا المختلف نحو العجاء نفسه :

« حقا .. لقد كان يثير الذمر في الفسوس وكأنه شبح من الأشباح . » (٨)

ولابد أن تريف هنا بين هذا الرمز الجنسي الذي يشير إليه الحسان وبين ما سبق أن قالته « مارتيريو » من « أدبلا » ، وهي تسر إلى اميبيلا بسر الأصوات التي تسمعا في الحظيرة في ساعة متأخرة من الليل ، فتسأل اميبيلا : « لدينا بطة جموح لم تستأجر بعد » ، فتجيبها مارتيريو : « في لهجة لها معصوى ولألافتا تخرج من بين أسنانها » :

- (١) « المجلة » العدد ٧١ ص ٦٤
- (٢) « المصدر السابق » ص ٦٨
- (٣) « المصدر السابق » ص ٦٨
- (٤) « المجلة » ص ١١٨
- (٥) « المجلة » ص ١١٩
- (٦) « المجلة » ص ١٢٧
- (٧) « المجلة » ص ١٢٧

« هو هذا بطة جموح » (١)
 وكلبك بما ستقوله « أدبلا » بعد ذلك وهي تلب بقولها على « مارتيريو » بعد أن اكتشفت حقيقة علاقتها ببيبي :

« .. ان لدى من اقرفة ما يستطيع به أن الدلل جودا جمرحا حتى يركع على ركبته أمسي بإشارة من أمسي » (٢)

وعندما يكمل في الهاتنا مدلول الرمز الجنسي للعجاء (٣) ، ونستطيع ان نضيف في هذا الجال ذلك الحديث الذي دار بين الأخوات عن الشهب والبروق والتجزم التي تسيل في السماء ، واختلاف احاسنهن بها « فاميليا » تغليص مينيبيلا حتى لا تراها ، و « مارتيريو » لا ترى صلة بينها وبين هذه الأشياء ، أما « أدبلا » التي تتأجج نفسها بدوافع الثورة والحياة فيطيق لها ان ترى « هذه الأجرام هيوي وهي شمسنا نارا بعيدا ان ظلت ساكنة سنوات وسنوات . » (٤) فهذا الحديث وإن لم يكن يشير إلى الجنس من قريب أو بعيد ، إلا انه كبير الدلالة على طبيعة كل شخصية من هذه الشخصيات الثلاث وهكذا نرى ان المؤلف قد استطاع ان يستعمل الرمز استخداما شاعريا معتزلا في الكشف عن كوامن شخصياته وساعده ذلك على أن يسرف في التفسير المباشر الذي كثيرا ما نصيق به الأضباع .

والحق أن جو المسرحية بشكل عام يغليص إشاعرة ورفيصة مضمة رغم القمامة الغالبة عليها ، فقد استطاع لوفيا عن طريق الانلاقات الدقيقة والاحساس التي الصادق أن يعين المسرحية إلى شيء قريب من السيمفونية ، فالمسرحية تبدأ « والسكون الصبق يخيم على المسرح الذي يبدو ممتلئا (٥) ولتنتهي والسكون العزيم على الصبح والسرور » (يسوده الغلا) (٦) أيضا ، وليس من قبيل المصادفات أن تكون أول كلمة تنطقها « برناردا » على المسرح هي « مس » (٧) ، وأن تبدأ آخر جملة تختمت بها المسرحية بقولها : « .. سكوا » (٨) . اسكني قلت لك (٩) وإلى الفصل الأول يصف المؤلف جدران المنار بأنها « ببفسه ناسمة » (١٠) ، وفي الثاني بأنها بيضاء غطرا (١١) ، أما في الثالث فهي « بيضاء مشوية بلون أرق غليف » (١٢) ألا يشغل هذا لمصرح ويصمم المذكور بشيء أ لا يحتما على أن يعاول خلق جو معين يشتمل فيه الألوان والأصواء مع الموسيقى والأصوات البشري والحيواني (الحسان) في صنع هذه السيمفونية المسرحية التي كلفها شاعرية رغم واقعها أحداثها وشخصياتها ؟ ان مخرجنا الكبير فوش شافلي قد نهض بواجبه خير قيام في هذه المسرحية ، رغم أنه لم يعطق شيئا مما يشير إليه إلا اكل العليل ، وكان الاحساس بهذه الشاعرية هو أهم ما يفتقده لكي يرتفع بمستوى اخراجه للمسرحية مرات كثيرة .

على أن هذا التحليل الطويل كرايا المسرحية لا يعني أنها عمل مسرحي خارق لا تقير له ، أو أنها مسرحية جيدة لا جدال لذلك لو انها فوق مستوى النقد والمناقشة لأن كاتبها أجنيي وعالي كما يتصور البطي . انها مسرحية جسيمة لا جسدال ،

- (١) « المسرحية » ص ٩١
- (٢) « المسرحية » ص ١٢٨
- (٣) قالن هذه الرموز الجنسية ذات الطابع التري بالتري بالرموز انلفة المباشرة التي استخدمها المذكور وشكشدي للدلالة على نفس الفكرة في مسرحية « لمية الصب » التي كتبها « المسرح » آخر « في الموسم الماضي لشدة العاراك الضخم بين الأسلوبين في علاج موضوع الجنس .
- (٤) « المسرحية » ص ١٢٩
- (٥) « المسرحية » ص ١٢
- (٦) « المسرحية » ص ١٢٧
- (٧) « المسرحية » ص ٢٤
- (٨) « المسرحية » ص ١٥٤
- (٩) « المسرحية » ص ١٢
- (١٠) « المسرحية » ص ٦٥
- (١١) « المسرحية » ص ١١٦

ولكنها ليست متنازعة أو على الأقل ليست من روائع المسرح العالي المعروفة . وإذا كان التمسك بالبرهان « فرنسيس فيرجسون » يضع مؤلفها بين أهم خمسة كتاب عرفهم المسرح العالي في الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين ، وهم : بيتريه الموت ، كوتو ، كوبي ، لوركا (١) فإننا لا نعدم تألفاً أمريكياً آخر لا يغفل عنه نفسوا يعطف على رايه فلانا من لوركا : « ... لعله أن يكون أتبع كتاب المسرح في عصره ، ولكن مصاباته المتألمة نسبه قبل أن يخرج به من مرحلة التجارب » (٢) وان كانت تجاربه رغم ذلك أضيق من روائع « مؤلفينا المترف بهم الذين نجحوا في مختلرات » (٣)

ونحن نميل إلى الأخذ بهذا الرأي المتشدد الذي يذهب إليه « بنتلي » ، فالمسرحية - وهي فيه أعمال لوركا - رغم ما حققته من نجاحات كثيرة لشرا إلى مظهرها لا تطوف من ماحد يمكن أن تقف عندها قليلا . وأهمها تلك القائمة الشديدة الغالبية عليها . فبعد ثلثا حتى تتحتل لا نكاد نيسم إلا مرتين ، الأولى عندما تتركز (التي) لوبيا الجديد وتذهب إلى حفلة الدجاج (٤) والثانية عندما تتركز « لاويشيا » ذكرائها مع زوجها « بارسو الأخرى » (٥) . وهما يارتقان من هود وسف ظلام الكتابة . لا تكدان تترفان حتى نطويان ، دون أن نلأرا في جو القائمة الذي يوشك أن يخفق التخرج في العتلين . وكل من هذا من المسرح - دون أسراف - كان كليا بأن يرفع من المسرحية امر هذا الجو الكتيب الخافت ، ويعد منها المثل ، ويؤيد من طريق الغالبية من وضوح المسألة الأليمة التي تعيشها الفتيات ، خاصة وأن مثل هذا المرح يعتبر أمرا طبيعيا ومألوفيا بين شقيقات من أعمال متفارة .

وبأن يدع ذلك تصرف « أنجوسيناس » الغريب ، حين نصيغ وجهها بالمساحيق ونعصر كتيابه (٦) يبيى آل رومانو « عقب شيع جنانة زوج أمها » (٧) فهو تصرف غير مبرور . مبرور صرامة الأوجوسينا المرفوعة ، ومع توسك هذا الفرية بالتقاليد بصورة مبالغ فيها، وحتى إذا قبلنا هذا التصرف لأن السبيل أبدا فكيف نغفل أن تتركز « أديلا » لوبيا الجديد الأخير لنسي الفرض ، وإن زعمت أنها ذهبت به إلى حفلة الدجاج (٨) . لا تصرف العزن على أبيها ولو يوما واحدا . ومع أن المؤلف أحدث شيئا من المرح المقلد في المسرحية ، إلا أنه كان مرحا في غير وقته المناسب . ولابد كذلك أن تتوقف قليلا إذا سمعت برناردا تقول لاشها ماجدالينا « ٢٠ سنة » :

« كل من البكاء ، وإذا أردت أن نلعي للفتيش تحت سرير ... هل سمعتي ؟ » (٩)
فمثل هذه العبارة تبدو غريبة لا تتسفق مع جلال المؤلف العزيم والإدغام المكان يأتي من ماتي معزة (١٠) ، ولا تتسم كذلك مع طبيعة « برناردا » الجادة الوفور . ولست أرى بعد ذلك أيديا كبيرا بين شخصيات كل من « أميليا » و « ماجدالينا » أو دور كل منهما في المسرحية ، بل الأسهل أن تصورها مضمجتين في شخصية واحدة ترداد خصائصهما وضوحا ، وتقلل من نشئت من التخرج في متابعه شخصيتين متشابهتين ، ليؤيد من تركيز انتباهه على بغيسة الشخصيات وتتبع خطوط المسألة وهي تتشابه وتتجمع لتؤدي إلى الكارثة في النهاية .

Eric Bentley: "The Playwright as Thinker". New (1) York, Meridian Books, 1955. (P. 185).

(٢) المصدر السابق : P 186

(٣) المسرحية ص ٥٥

(٤) المسرحية ص ٧١

(٥) المسرحية ص ٦٠

(٦) المسرحية ص ٥٥

(٧) المسرحية ص ٥

(٨) المسرحية ص ٢٤

لعلنا نلقت في الحديث عن نص المسرحية ، ولم أشأ أن جهود المخرج والعلمتين وبغية العلمين في المسرحية إلا بكلمات قليلة . وهذا صحيح ، فلما أن التؤمين بأن النص المسرحي هو الأساس الذي تقوم عليه المسرحية كلها ، وإلى محاولة فهمه وتعليله والاحساس به بعين يتبين أن تنهج جهود كل العاملين في المسرح والتصديق به ابتداء من المخرج والعلمتين حتى النقاد المسرحيين . ويبدو ذلك أن نلوق إلى تعديل من مسرحي ناجح . وبالنسبة للنقاد كيف يتأني له أن يناقش المسرحية وبغية الصفاة في المسرحية إلى أساس فهمه ونصها ومدى ما وفقوا إلى تحقيقه من مطامعها وما أخفقوا فيه . يقول أناس أن المخرج له يسفد إلى النص المسرحي مفاهيم وتفسيرات جديدة ، وكذلك الممثل ، وإذا أقول أن هذا صحيح ، ولكنه لم يتعلق في مسرحنا بعد ، فمن الأفضل لنا جميعا أن نتواضع ، ونحاول تفهم نصوص المسرحيات أولا ، والعناية منها بعنفة خاصة ، ونبنى عليها إلى أساس هذا التفهم ، وإن لم نتمكن هذا بالطبع من الالتفات إلى عمل المخرج والعلمتين وبغية المسهرين في عملية العرض المسرحي .

ولما يتعلق بمسرحية « بيت برناردا أليا » بالذات أحب أن أوجه القارئ إلى الممثل المتشدد في نفس هذا العدد للمخرج الشاب الدكتور كمال عيد ، وأرجو أن أوفى فيما يلي أن أعيد إليه شيئا ذا قيمة إلى أساس تحليل شخصيات المسرحية ، كما رسمها مؤلفها ، ثم مقارنة النتيجة التي نخرج بها من هذا التحليل بما قدمه لنا المخرج فتوح تشكالي وممثلات المسرح القومي .

إن أول مهام المخرج - بعد تفهم النص بالطبع - هو توزيع الشخصيات على أفرد الممثلات - ليس في هذه المسرحية ممثلون ، والتسليم لإدلائها . وقد أثرت من قبل إلى الفشل الشديد الذي مثل في اختيار فيكتوريا كوين لدور (الباريا خوسيفلا) أو الجدة « أموزو » وأضيف هنا أن المؤلف قد نص على أن أديلا الشخص « دميات وفديرات » (١) ، وعلى هذا الأساس أرفق اختيار كل من سلاوي محمود لدور « ماجدالينا » ، وسهر البابلي لدور « أديلا » أو على الأقل يرى ضرورة استخدام الماكياج لتقريبهما بعض الشيء ، لا لتجسيهما كما حدث في المسرحية ١ وبأن يدع ذلك دور المخرج في تحديد ملامح الشخصية المسرحية وتعديلها بعينها وتعريب الممثلات على أدائها إلى النحو الذي تصوره . ونهتسا تتشدد مواهب المثلة مع حيرة المخرج في عمل واحد لا يسهل الفصل بين جريه ، ومن ثم فعدبنا عن الشخصيات وعن أداء الممثلات لها نصمن بالضرورة الحديث عن دور المخرج في هذا الجانب الأساسي من المسرحية .

ونبدأ بشخصية « برناردا » . . إنها شخصية مسرحية متنازعة تمثل - بالإضافة إلى قاطرها العارم المستبد - فيها اجتماعية متفارة هي التي يهاجمها المؤلف ، ومن ثم وجب أن تتسم بالقوة والعظمة ، وأن تم نغل في الوقت نفسه من نوازع أنوية تجعل في اهتمامها الشديد بما ترويه لها « لاويشيا » من قصص « الجيران » وعلاقات الرجال بالبنات ، وتقول لاويشيا منها :

« أنا طامنة نسب فسرتها وضطها على كل من يحبط بها ،

إنها مادرة على أن نجتم على خليك سة كاملة لتري كيف تومن

بطه دور أن فارق شخبتها تلك الانبساطية الباعية الباردة التي

ترسم لي وجهها المورن . . . » (٢)

وقد نجحت ممثلتنا الموهوبة أمينة زوق في تجسيد شخصية برناردا ، على قلب على أدائها الطابع الإنفعالي الصاحب إلى أسلوب استنساخ الأول يوسف وهي ، وأتفرق أني لم أحسن مدى تأثرها بهذا الأسلوب كما أحسست به في هذه المسرحية ، على كثرة الأدوار التي شاعنها فيها ، وعلى شدة بعد دور « برناردا » من طبيعة هذا الأسلوب الإنفعالي العنيف .

أما « لاويشيا » فهي - على ما يبدو لي - لسان المؤلف في المسرحية . بلغي تعلق على الأحداث وتلذر بوقوعها أكثر مما

(١) المسرحية ص ١٩

(٢) المسرحية ص ١٦

واحدة من كل المواقف ومع كل الاتصالات العفوية والاحتكاك التآثرية والبلغة المستوية ١١

و « هاريتيو » التي تكبر « أدلا » بأربع سنوات شخصية متطورة متقدمة تبدي غير مألوف ، فهي تبدي مثلا كراهيتها للرجال وعدم رغبتها فيهم (١) علم تكشف أنها تجردت يوما من ملابسها وولدت ليلة كاملة في فيس نومها تنظر شابا وعدها بالحضور ثم أخلف وعده (٢) ولكنها مفرقة هي الأخرى يضطرب اختها، تنفكس صورية من تحت وسادتها ، وترافق « أدلا » « وبملا العقد عليها فليها لأنها قالت بجه من دونها ، فتقطع عليها الطريق ، وتنادي أنها ونضح برها ، ولا يفكيها ذلك ، بل تكلف وتزعم أن «بيبي» فعل ، فتكون بذلك هي السبب المباشر في الكارثة التي حافت بالأسرة . يزيد من تعقد نفسها وشدة حقدتها على اختها « أدلا » ما استسم به من فيج من الوجه وأحجوداب في الظهر مثل هذا الدور يطلب منتهى راسخة موهوبة ، وأشهد أن القلة الشابة « رجاء حسين » قد أبنت فيه فأحسنت اللبلا على فلة خبرتها ، وقد لاحظت أن الكارثة قد بلغ في تجسيم تشويهها بدرجة نسبه إلى القضاة ، ونشئت الإحساس بين الأشخاص والأزواج ، والسخرية . وفي رأي أن التخفيف من هذا التشويه كان قليلا بأن يربط إليها الشخصية أكثر ، ويزيد من قدرة المثلثة على تفحصها .

يقت « ماجدالينا » و « أميليا » وهما شخصيتان لا تكادان تختلفان في مظهرهما كما قلت ، وإن كانت «ماجدالينا» أميل إلى الصدوق والصرامة (٢) ، وأصغر في الطيافة والتطير أنجال أن تكون هذه إحدى السمات المميزة لشخصية صريحة انتدور « ماجدالينا » سلوى صمود ، ومثنت « أميليا » نادبة (السبع) فلم يهيدا ولم تسبنا ، فكلها طبيعة الدورين لا يحتاجان إلى تعمق في فهمهما أو إلى مجهود كبير في تجسيمهما .

أول هذه الاطلاقات في التحليل والإخراج وآتاء مدرك للصعوبات الفنية التي تكثفت تنابذ هذه المسرحية رغم صحتها الظاهرية ، فهي في حاجة أولا إلى موازنة شديدة بين المستوى الواقعي في الأداء وبين توضيح القوالب البشرية التي استعملتها الشخصيات في الحوار والبروز ، بحيث لا تظن الواقعية على الجانب التمثيلي كما حدث في مسرحيتنا ، ولا يظن التصور الشعري على المضمون الواقعي ، وهي مهمة من أشق المهم التي تواجه المخرج المسرحي . وهي في حاجة بعد ذلك إلى موازنة أخرى بين الوضوح والغموض في الأداء ، فالمسرحية ذات طابع اجتماعي يتطلب الوضوح أساسا ، وهي في الوقت نفسه حافلة بالرموز والتورية والسفريات المستورة ، ومن ثم فينبغي أن يمسود الغموض القزن بعض أجزاءها .

وبعد ، فكل هذه الاطلاقات لا تمنى انتسا نكر ما بذل في المسرحية من جهد فني واضح ، ولولا احترامنا لهذا الجهد وتقديرنا له لما عتبنا بمناقشته في هذا المستوى من المراجعة . فحركات المسرحية الثمانية تعرض علينا هذه المراجعة فربما ، ولحكمة إذا تعلق الأمر بالمرح الأول في بلانزا ، ومناظ أمالسا كلها في التهفة المروجة الأولى بعكم تاريخه ورواياته وإمكانياته . بحيث يصح أي تفسير لا أداه هذا الواجب لتساقتنا بصورة أو بأخرى مع دعاة الهرولة والفن المرتجل ، وما أكثرهم هذه الأيام في وسطنا المسرحي .

وحسب المأمون الجادين على كل حال نصيب المجتهدين سواء أخطأوا أو أصابوا ، وما من نص مسرحي كبير كهذه المسرحية يمكن أن يسحوق بكل إمكانياته من أول فراءة أو أول إخراج . وهذه حقيقة ينبغي ألا تثب من هممتنا أو نقل من حيلتنا قريب من العمل ومزيد من الكشف في الأعمال الفنية الممتازة .

(١) المسرحية ص ٤٧

(٢) المسرحية ص ٤٨

(٣) المسرحية ص ٥٢ ، ٥٣

تشارك فيها ، وهي التي تقدم لنا ملامح الشخصيات جميعا وتساعدنا على فهم دخال نفوسها . وبين الجين والآخر يظن المؤلف على لسانها حكمة صادقة تنحش مع طبيعة المؤلف :

« أنت ولاتريك تستطيع أن تحرس الطريق بالصدور... (١) » حينما يجره المرء من مذابة أمواج البحر فإن أسر ما يستطيع أن يدير سحره حتى يتجنب رؤيتها . » (٢)

وبدورها في المسرحية يذكرني بوظيفة الجوقة في المسرحية اليونانية إذ تطلق على الأحداث والشخصيات ونوع التصح إليها أحيانا ، وتنبه للأحداث والكوارث التي توشك أن تحصل بأبطال المسرحية أحيانا أخرى ، وهو نفس ، ما فعلته لابوتشيا ، أسماها تعبت الخادمة في الفصل الأخير من المسرحية :

« أما أنا فلا أستطيع أن أعمل شيئا . لقد أردت أن اتجنب وقوع الكارثة ولكن لم يعد باليد حيلة ، فلا أحداث تتعاقب بسرعة رهيبية مفرقة . . . الذين الصمت الخفيف على هذه الدار ؟ انه ليس إلا ظمرا تخشى في باطنه عاصفة هوجاء في كل غرفة . . . لماذا لارت هذه الواسف فانه لن يسلم من شرها أحد منسا فجدا ، ولقد علمت أن القدرت وقلت ، كان على أن أوقا (٣) » ما كان أحراما أن تتجه بهذا الحديث إلى الجمهور بدلا من الخادمة كما تمنع الجوقة في المسرحية اليونانية ١

وهي بالإضافة إلى ذلك شخصية قوية جريئة تاجر سبيلها « برناردا » الصارمة وبتناقض الصواب ، وإن اعطرت إلى التراجع إلى مظهر الإحسان ، يحكم وفسحا الخليل والاجتماعي . وقد أدت دورها المثلثة القديرة ملك الجبل ، وولدت جهدا كبيرا موفقا في تجسيمها ، ولكنها انحرفت بها في أحيان كثيرة إلى شخصية عجول في حالة تعرف شبه دائم . .

فالذا أنسلنا إلى « أنجوسيني » كبرى البنات وجدنا نموذجا مسرحيا يعيل إلى الجهد ، ليس له باطن غير ظاهري ، ولا يتطور كثيرا مع تطور أحداث المسرحية ، ولعل خير وصف لها ما قاله أحد النقاد أنها أصبحت غامضا أكثر من سن الزواج وفي الوقت نفسه أصغر منه (٤) ويؤيد ذلك ما قولته لابوتشيا عنها :

« أنجوسيناس ولها من العمر ما لها أختي شديدة النضج لزوجها وكأنا فتاة مراقة . . » (٥)

اعطفت بالدور أحسان الشرف ومنحه ما هو جدير به من اهتمام وجه ، وكانت تجعل أداء العانس القابلة منها في التعبير عن مشاعر اللذة المراهقة . .

ومن أهم شخصيات المسرحية « أدلا » صغرى البنات وأكثرهن اضطرابا بالحياة وبموال التورة الإيجابية ، ومنذ الفصل الأول نستشعر بلور التورة الكامنة في نفسها . فالذا كان الفصل الثاني فهي فلة مشغولة تعرض في الاشتراك في نظري ليساب أنجوسيناس ، وشيئا فشيئا تكشف حقيقة علاقتها ببيبي ، فالذا عازفتها « لابوتشيا » ، وحاولت أن تثنيها من الفنى في علاقتها لارت في وجهها صالحة : « لست أفعل أنني سأفعلك أنت ، وما أنت إلا مجرد خادمة . . بل سأفعل أي من أجل أطفالك تلك أثار التي تشغلني في سالي ولفني » (٦) فالذا سالتنا لابوتشيا : « إسبجك هذا الرجل إلى هيدا أحد ؟ كات أجابتها ؟

« إلى ما أحد . . . أنا أشعر وأنا ناظرة إلى ميتة أنتي أمص دمه بيده . » (٧)

فإن هذه النار المتهمة والواضحة المرفعة من أداء مسهور اليابالي للشخصية أداء رثيبا يعتد على رفع طبقة الصوت بصورة

(١) المسرحية ص ١٢١

(٢) المسرحية ص ٢٢

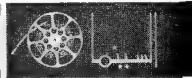
(٣) المسرحية ص ١٢٤

(٤) Eric Bentley : "In Search of Theatre" , (P. 806) .

(٥) المسرحية ص ١٠٧

(٦) المسرحية ص ٨١

(٧) المسرحية ص ٨٢



بقلم : هاشم النعاش

- ١ -

بمقتضى يتخطى « صلاح » الى المستوى الفنى ، ويأخذ الخط بمنحنيات في الصعود عامة ، وكما هو معروف لا توجد حدود قابلة للقياس بين الصنعة والفن وخصوصا في السينما ، إلا على الأقل نجد صعوبة في التفرقة بينهما ، ولكن يمكننا أن نتفق مبدئيا على أن الصنعة تغلب على الفيلم حينما يبدو فيه الوسائل الحرفية وكأنها مقصودة لذاتها دون هدف ورواء ، ويرتفع الفيلم الى مستوى الفن حين تنتج الوسائل الحرفية في الاختفاء وراء معنى ما تعبر عنه ، وكلما كان هذا المعنى أكثر بعدا في عمقه وشموله كان أقرب الى الفن .

مرحلة الاختيار

إذا حاولنا أن نتبين المراحل التي مر بها إخراج صلاح أبو سيف فسنجد أن أفلامه الستة الأولى تمثل مرحلة الإعداد والاختيار لإمكانياته الحرفية ، ففي الفيلم الأول « دايماء في قلبى » عام ١٩٤٥ - المأخوذ عن قصة « جسر واترلو » - ركز صلاح أبو سيف كل اهتمامه في تقديم قصة سينمائية سلسلة السرد حتى يفتح أمامه طريق الإخراج الذى ظل منتظرا - في

« إخراج صلاح أبو سيف » .. تكرر ظهور هذه العبارة ثلاث وعشرون مرة على الشاشة البيضاء منذ عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٦٦ ، معلنة في كل مرة عن ميلاد فيلم روائى جديد ، كان أولها فيلم « دايماء في قلبى » ، وآخرها « لا تطفى الشيشة » ، والحقبة تاتى ..

وقبل ظهور هذه العبارة على أول فيلم روائى طويل ، كان صلاح أبو سيف قد قضى عشرة أعوام في العمل بقسم « المونتاج » في استديو مصر ، ووفر له الاستديو بعثة الى فرنسا لدراسة الإخراج السينمائى ، وكان يعد نفسه للقيام بها على نفقته الخاصة (١) - ولا شك أن لهذه الفترة الطويلة من الإعداد والدراسة - قبل أن يبدأ الإخراج - الفضل في وضوح الوسائل التقنية في ذهنه مما رفع مستوى أعماله الأولى فكانت بداية موفقة .

وبوجه عام يمكن القول بأن هذه البداية أختلت في الصعود ، وإن كان صعودا بطيئا تتناوبه بعض العثرات يمكن أن نمثله ببيانيا بخط متعرج ، يهبط حيث يقف « صلاح » عند حدود الصنعة ، ويرتفع

(١) اعتمدت في ذلك على أقوال « صلاح أبو سيف » نفسه .

شوق - على بابة أمدا - طويلا - وفي فيلمي « مقامرات
عنتر وعيلة » عام ١٩٤٨ و « الصقر » عام ١٩٤٩ برز
صلاح أبو سيف كمخرج ناجح للمعارك الحربية
وتحريك المجاميع .. وكان « شارع البهلوان » عام
١٩٤٨ فيلما كوميديا ، وفق فيه - وعلى الأخص في
الفصل الأخير منه - في إثارة الضحك مستخدما
وسائل السينما التقليدية في الكوميديا ، كاندفاع
المثليين في الجري بطريقة « شابلينية » ، وحركة
الانتقال السريع ، والضرب بالفطائر ، وليس
الجرادل في الرأس .. ولم يكرر صلاح أبو سيف
هذه التجربة مرة أخرى ، فكان « شارع البهلوان »
أول أفلامه الكوميدية وآخرها ، وإن ظل محتفظا
بروح الفكاهة في معظم أفلامه .. أما « الحب بهدلة »
عام ١٩٥٠ فكان فيلما استغراضيا مليئا بالرقصات
والأغاني ..

والجدير أن أفلام هذه المرحلة جميعها ، رغم
تنوع أحوالها وملايساتها ، تدور حول قصة واحدة -
وهي : حبيبان تفصل بينهما الظروف القاسية ، ثم
ينتصران في النهاية « هذا فيلم « شارع البهلوان »
الذي تناول مشكلة الفيرة » .

المرحلة الشعبية

ويمثل فيلم « لك يوم يا ظالم » عام ١٩٥٦ نقطة
تحول إلى مرحلة جديدة ، فبالرغم من وجود قصة
الحب المعهودة في الأفلام السابقة ، حيث يحب
« محسن سرحان » ، فاتن حمامة » ، ويقف « محمود
المليجي » حائلا أمام حبه ، ثم ينتهي الفيلم بانتصار
هذا الحب ، إلا أن هذه القصة تتراجع إلى المركز
الثاني من الأهمية ، والقصة التي تمثل الأهمية الأولى
في هذا الفيلم هي قصة المجرم الذي يقتل فيه
« محمود المليجي » صديقه « زوج « فاتن » ليتزوج منها طمعا
في مائتها ، وعندما يتكشف أمره يحاول الهروب فيقع
في ماء مغطس الحمام الغلي ويصوت « والواقع أن
أهمية هذا الفيلم باعتباره نقطة التحول لا ترجع إلى
تغيير القصة بقدر ما ترجع إلى بداية ظهور اتجاه
« صلاح أبو سيف » الواقعي المتمثل في تصوير حياتنا
الشعبية ، فقد نجح في تصوير جو الحمام الشعبي ،
فالدكتور واقعي تماما ، والحوادث التي تجري داخله
تتم عن دراية تامة بهذه البيئة : مسألة الصابون الذي
يقدمه أصحاب الحمام للزبائن ، وشخصية المدلك ،

والمفطس ، والجماعة القريبة من أصحاب الحمام ،
وليلة الحنة داخل الحمام ..

وهذا الاتجاه هو الغالب على الأفلام التالية مباشرة ،
وهو الذي يضم موضوعاتها المختلفة في إطار واحد ،
وأولها فيلم « الأسطى حسن » عام ١٩٥٢ الذي قدم
لنا فيه صورة لطيفة العمال وعسر معيشتهم في
مجتمعهم الرأسمالي البائد ، ورسم بدقة شخصيات
أهل الحارة من العمال وتضامهم في المحافظة على
زوجة زميلهم « الأسطى حسن » الذي تركها وتعلق
بامرأة ثرية طمعا في المال ، وإن كان الفيلم يتخذ
حلا سطحيا للمشكلة وهو عودة « الأسطى حسن »
إلى زوجته واضيا بقره بعد أن كشفت له مشاكل
الحياة الجديدة .. ولكن ربما نلتهم مبررا لهذا
الوقف السلبي في حل المشكلة أن الفيلم أخرج عام
١٩٥٢ ، أي قبل وضوح التيار الاشتراكي والأفكار
الثورية الجديدة .

يتم فيلم « ربا وسكينة » عام ١٩٥٣ ، فعل الرغم
من أنه فيلم يوليس يمرض محاولة الشرطة في القبض
على عصابة « ربا وسكينة » التي كانت تقتل النساء
وتحتوي على حلين فإن الأماكن التي تدور فيها
الحوادث والشخصيات التي تقوم بأدائها تتجلى منها
روح الشعب المصري : المذبح ، سوق الدجاج ، زنقة
السناكس ، القهوة البلدي ، شخصيات أفراد العصابة
وتصرفاتهم البلدية .

ويمكن أن تعتبر فيلم « الوحش » عام ١٩٥٤
تعبيرا رمزيا عن مجتمعنا قبل الثورة ، فالمجرم الذي
يستول على أرض القرية ، ويفرض الآتاوات على
أهلها ، ويقضي الليالي الحمر مع زوجة أحد رجال
القرية رغبا عنه - يقابل الملك ، والطاغي القوي
يمثل في تضديده للوحش الطبقة الاقطاعية في
مؤازرتها للملك ، وفلاحو القرية هم الشعب المسكين
الذي لا يجرؤ حتى على اتهام الوحش لأنه يفترق
القيادة ، حتى إذا ما توفرت له القيادة في شخصية
ضابط البوليس الجديد « أنور وجدي » ، ووثق من
صدقه ، وقف إلى جانبه في معركته الفاصلة بينه
وبين « الوحش » .. ولكن الفيلم - بغض النظر
عن هدفه الرمزي البعيد - هو في حدود أحداثه
تمثيل واقعي عن قريتنا وما كان يحدث داخلها قبل
الثورة .

الشخصيات إلا نادرا ، وإن كان قد تحول فيه عن تناول الصور الشعبية التي قدم لنا نماذج منها في أفلامه السابقة . فال موضوعات هنا انسانية عامة .. بعيدة عن مشاكلنا الاجتماعية ، والشخصيات ليست من أفراد الطبقة الكادحة ، ومعظم الحوادث تجري داخل ديكورات فخمة يبدو عليها أثر النعمة والثراء .

بدأ هذا الاتجاه بفيلم « لا أنام » عام ١٩٥٦ ، وكان أوضح ما يكون في أفلام الوسادة الخالية عام ١٩٥٧ ، والطريق المسدود عام ١٩٥٧ ، وأناصرة عام ١٩٥٩ ، والجزء الخاص بـ «صلاح أبو سيف» من فيلم « البنات والصيف » عام ١٩٦٠ ، وأخيرا « لا تطفى الشمس » عام ١٩٦١ وكلها مأخوذة عن قصص احسان عبد القدوس .

ومن الواضح ان العامل الاساسي الذي حول «صلاح أبو سيف» نحو هذا الاتجاه إنما هو ما لقيه فيلم « لا أنام » من نجاح كبير وعلى الأخص في البلاد العربية ، وأكدته عنده ما تلاه من نجاح الأفلام التي تمثل نفس الاتجاه ، في حين كان الدافع له في اتجاهه المثلثي هو رغبته الفنية الملحة في التعبير عن ذاته ، حتى أنه عندما فضل في أن يجد منتجا

حوادث مثيرة - منظر من فيلم « ربا وسكينة »



وقد قدم صلاح أبو سيف في الفيلم صورا شعبية لسوق القرية ، وقهقهتها ، والدوار ، وشخصيات ريفية مثل : العمدة ، والاقطاسي ، والكاكيت ، وضابط البوليس ومشاكله في القرية ، فضلا عن شخصية المجرم المحلية التي كنا نسمع عنها في الأيام السابقة .

وتدور حوادث فيلم « شبل امرأة » عام ١٩٥٥ الذي تناول مشكلة شاب ريفي يفد على القاهرة لأول مرة ليلحق بالكلية فيقع تحت سيطرة امرأة هلوك ، تدور أيضا في المستوى الشعبي ، وعلى الأخص داخل السرحة التي دار بداخلها جانب كبير من الأحداث ، وتجع صلاح أبو سيف في رسم علامتها الشعبية بوضوح : العمدة ، كاتب السرحة ، حمار السرحة ، الفتيات العاملات ، الأماكن الضيقة المهمة ..

ويعتبر فيلم « الفتوة » من أهم أفلام صلاح أبو سيف ، التي تحمل طابعه الواقعي - إن لم يكن أحيانا بالفعل - فضلا عما يقدم لنا من لمسات شعبية لما يجري في سوق الخضار ، يقدم هنا على معالجة إحدى مشاكلنا الاجتماعية ، ويتخذ منها موقفا انشائيا واضحا يتسم بالروح الاشتراكية ، والتي بهلوك مشكلة الاحتكار . ففي الفيلم يتبدى لنا مدى اخفاق حل هذه المشكلة على أيدي الأفراد مهما حسنت نياتهم . ومن هنا كان فيلم « الفتوة » عام ١٩٥٦ دعوة لتقديمية للقضاء على الرأسمالية المستغلة التي قضت عليها القوانين الاشتراكية فيما بعد عام ١٩٦١ .

وبعد فيلم « الفتوة » يتحول صلاح أبو سيف آل اتجاه آخر ، وإن كان يعود الى واقعيته الشعبية في فيلم « بداية ونهاية » عام ١٩٦١ ، المأخوذ عن قصة نجيب محفوظ .

المرحلة البرجوازية

أما الاتجاه الذي اتخذته صلاح أبو سيف بعد فيلم « الفتوة » واستمر حتى آخر أفلامه ، فيمكن أن نطلق عليه الاتجاه البرجوازي . والواقع أنه لم يتخلص فيه من نزعتة الواقعية في معالجة الأحداث أو رسم

قائمة بالأفلام التي تضمنتها الدراسة

رقم	اسم الفيلم	النتاج	تمثيل	تاريخ الأخراج	ملاحظات
١ -	دائما في قلبى	استديو مصر	مقيلة وائب - عماد حمدي	١٩٤٥	
٢ -	المنتقم	شركة الشرق الاذنى للصون	نور الهدى - احمد سالم	١٩٤٧	
٣ -	مغامرات عنتى وعيلة	شركة افلام النيل	كوكا - مراح حنبر	١٩٤٨	مرض بمهرجان « كان » ١٩٤٩
٤ -	شارع الجبلون	جيريل للمصن	كاميليا - كمال الشناوى	١٩٤٨	
٥ -	الصقتر	استديو مصر وشركة موسو الإيطالية	سامية جمال - عماد حمدي	١٩٤٩	اول انتاج مشترك (مصري إيطالي)
٦ -	العيب بهذلة	محمد أمين	هذى شمس الدين - محمد أمين	١٩٥٠	
٧ -	لك يوم يا ظالم	صلاح أبو سيف	فائق حمامة - محسن مرحان	١٩٥١	مرض في موسكو - له نسخة في National Library
٨ -	الأسطى حسن	افلام الهلال	هش سلطان - فريد شوقي	١٩٥٢	
٩ -	ريا وسكينة	افلام الهلال	نجمة ابراهيم - أنور وجدي	١٩٥٢	مرض في مهرجان « برلين » ١٩٥٢ ودبلج في ألمانيا ١٩٥٤
١٠ -	الوحشى	افلام الهلال	سامية جمال - أنور وجدي	١٩٥٤	مرض بمهرجان « كان » ١٩٥٤ ودبلج في ألمانيا ١٩٥٤
١١ -	شباب امرأة	وحيه سيف فريد ورمسيس نجيب	نحة كاريوكا - فريد شوقي	١٩٥٥	مرض في « كان » ونال جائزة السقاد كما نال جائزة الدولة في الأخراج ٥٩
١٢ -	الفتوة	افلام المهد الجديد	فان حمامة - يحيى شاهين	١٩٥٦	مرض بمهرجان « برلين » ١٩٥٧
١٣ -	لا تلم	ميد الطليم نصر	ليلى عبد العزيز - عبدالحليم حافظ	١٩٥٧	
١٤ -	الوسادة الطالية	شركة الافلام العربية	فائق حمامة - احمد مظهر	١٩٥٧	
١٥ -	الطريق المسدود	رمسيس نجيب وجمال ألكسى	صباح - فريد شوقي	١٩٥٨	
١٦ -	مجرم في اجازة	رمسيس فيلم	فيلى عبد العزيز - يحيى شاهين	١٩٥٨	مرض بمهرجان «سان سيبستيان» (١٩٥٩) ونال جائزة الدولة الثانية في الأخراج ٦١
١٧ -	هذا هو العيب	رمسيس نجيب	ليلى - شكري مرحان	١٩٥٩	مرض بالمرکز الثقافي « سان فيديلى » بميلانو
١٨ -	أنا حرة	رمسيس نجيب	هند رستم - سمير أبو بكر	١٩٥٩	
١٩ -	بين السماء والأرض	دينار فيلم	شادية - احمد مظهر	١٩٦٠	
٢٠ -	لوعة الحب	افلام غزاد عفيفي	سميرة احمد - حسين رياض	١٩٦٠	
٢١ -	البنات والصيف	افلام العالم العربي	سناء جميل - عمر الشريف	١٩٦١	مرض بموسكو ١٩٦١
٢٢ -	بداية ونهاية	دينار فيلم	فائق حمامة - شكري مرحان	١٩٦١	مرض بمهرجان « كارل فيلغزى » (١٩٦٢)
٢٣ -	لا تظلمه الشمس	عمر الشريف واحمد وحلى			

عن قطاع عرضي يكشف عن بعض شخصيات وأوضاع في مجتمعنا ، ولكن بعيدا عن الأحياء الشعبية .. وهنا تجدر الاشارة بجرأة « صلاح أبو سيف » في اخراج هذا الفيلم ، فهو التجربة الأولى من نوعه في السينما المصرية .. والاخيرة ايضا ، فقد فشل الفيلم - تجاريا - فشلا ذريعا .

اسلوب صلاح أبو سيف

هذ هو التطور العام للأفلام التي اخراجها صلاح أبو سيف في مراحلها الثلاث : مرحلة الاختبار والاعداد ، والمرحلة الشعبية ، والمرحلة البرجوازية .. ويجمع بين هذه المراحل - رغم تنوعها - ملامح خاصة في التعبير تظهر في أفلامه الأولى ثم تزداد وضوحا ورسوخا مع تطور فنه حتى تصبح بمثابة اسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره .. وهذا أهم ما في فن اخراج « صلاح أبو سيف »: أن أفلامه لها طابع معين يدلنا عليها دون حاجة الى هذا الاعلان الذي يوضع في مقدمة الفيلم « اخراج صلاح أبو سيف » - وهو في الواقع واحد من قلائل مخرجينا الذين يكتسبون هذه الخاصية .

حمام شعبي - منظر من فيلم « لك يوم يا ظالم »



بعد وفاة العائل - منظر من فيلم « بداية ونهاية »

لفيلم « لك يوم يا ظالم » غامر هو بنفسه واتجه لحسابه الخاص .

لقد تحول صلاح أبو سيف بقصص احسان عبد القدوس عن الاتجاه الشعبي ، ولكن حنينه اليه المتاصل فيه ظل يلح عليه حتى ظهر بكل وضوح مرة أخرى في فيلم « بداية ونهاية » ، أما الأفلام التي اخراجها ابان هذه المرحلة الأخيرة ولم تكن لاحسان وهي : مجرم في اجازة عام ١٩٥٨ ، وهذا هو الحب عام ١٩٥٨ ، وبين السماء والأرض عام ١٩٥٩ ، فيظهر فيها تردده بين الاتجاهين ، أو بمعنى أدق محاولته التوفيق بينهما . فهو يريد أن يحتفظ بالجمهور - الذي يهتم بالديكورات والمناظر الفخمة والموضوعات الانسانية العامة - ويريد أن يعبر عن نفسه ايضا .

وكانت محاولة « صلاح أبو سيف » التوفيق بين الاتجاهين في الفيلمين الأولين « مجرم في اجازة » ، « هذا هو الحب » تتمثل في تطعيمهما ببعض اللقطات الشعبية مثل : الحارة والدقايق والفرح العربي في فيلم « هذا هو الحب » ، والتهوة البلدى

احازة . - أما فيلم «بين السماء والأرض» فهو عبارة

نقد فيلم

الصلوات والكلمات...

انتاج : افلام جمال للشعر
 قصة : نجيب محفوظ
 سيناريو : صبرى عيسى
 تشييل : شكرى سرور
 كمال الشان
 محمود - ف
 صلاح منصور
 جابين - ع
 زين العشماون
 شعراوى
 اخراج : كمال الشيخ
 تصوير : كمال كريم
 توزيع : دولار فيلم



القصة :

لم يكن سعيد مهران يحكم طبيعته ونشأته شريفا وإنما شاب - كثيره من آلاف الشبان - تربى في أسرة فقيرة ومتديئة - فأبوه بواب بيت الطلبة بالجيزة .. رجل دين من مريدى الشيخ على جيتى .. وسعيد شاب مقبل على الحياة أملة أن يتزوج من نبوة خادمة الست التركية .

فما الذى حول ذلك الشاب الى لص وقاتل ؟

ذلك هو الحور الذى تدور حوله قصة نجيب محفوظ ... «فائلص والكلام» نستطيع أن نعتبرها تحليلا نفسيا لشخصية سعيد مهران من خلال ظروفه الاجتماعية التى عاشها ومن خلال الأشخاص الذين احتك بهم واحتكوا به :

- وفاة أبيه وبذلك أصبح هو رب العائلة فى سن مبكرة .. مستولا من أمه وعن نفسه .

- مرض والدته والتجاذب الى احدى المستشفيات الخاصة ..

لم طرده منها مع أمه بعد عجزه عن دفع اجرة الطبيب .

- حاجة والدته الى دواء .. وهو لا يملك الثمن .. فيسطر

الى سرقة أحد الطلبة فيشتري بها الدواء .. الحاجة هى التى

دفعته الى السرقة .. حاجة أمه الى الدواء ..

- ولتوكل أمه .

- يستغل دموع علوان - الطالب انتار - ويقنعه بأن عمله

عمل شريف بل وطنى « حياة ما فيهاش مساواة .. ما فيهاش ..

عمل .. والعمل فى التى أنت عملته دلوقت .. واللى اتجبع

بالسرقة لازم يترد بالسرقة »

وأعطاه كتابا يقرأ ويتعلم .

- ويصبح رئيسا لمصاية يسرق الأغنياء .

- ويتزوج نبوة .

لم تلعب أحداثه أخطر دور فى حياة سعيد مهران :

- عيش جامع الأنداب الذى أواه سعيد وحسمه اليه وجعل

منه ساعده الأيمن بكونه ويبلغ منه فى احدى سرقاته الليلية ثم

يحصل لتبوية على الخلاق ويتزوج بها .

- وتبوية تشارك فى المأامرة .

- وابنته الصغيرة تنكره .

- ودعوى علوان ينصل من بعد أن أصبح واحدا من الكثرين،

لم يتقبله فى صفته ويؤك على البوليس والرأى العام .

- ورجل الدين - السابى الجاهد - البعيد عن الأرض لم

يستطيع أن يعده له نصيرا أو حلا .

ويلعب القدر أو الظروف دورا آخر خطيرا فى حياة سعيد

مهران :

- يحاول أن يقتل عيش فيقتل بدلا منه ساكنا برشا كان قد

حل محل الأخير .

- ويحاول أن يقتل دعوى فيصرع بوابه البرى وينجو دعوى

السيناريو :

إن محور القصة يدور كما قلنا حول علاقة سعيد مهران بأشخاص

معينين أدى الى تحويله الى لص وسفاح فهل استطاع السيناريو

أن يبرز هذه العلاقة وأهميتها فى حياة سعيد مهران .

عيش جامع الأنداب وسعيد هو الذى أواه ورسم منه إنسانا

جديدا وجعله ذراعاه الأيمن .. علاقة طويلة : علاقة سيد بتلميذه

صديق بهديله ، وكاد أن تكون علاقة اب بولد رياء ورعاه

وأحاطه بكل دروب الرعاية والعطف .. ومن هنا تبرز شسوة

الحياة وفظاعة المفربة التى تلقاها سعيد من عيش .

وقد خير السيناريو عن كل هذا بجملة واحدة فألها سعيد

عندما أعلنت اليه « نور » الخبر :

« عيش يعمل كده .. مش معقول .. عيش الذى لحم كتافه

من خيرى »

وأما علاقة سعيد - بتبوية - بعيش فقد كانت غامضة فى

القصة فموضها فى السيناريو .

الفرغوني أن سعيد مهران هو السيد الأكثر جرأة والاكثر رجولة والاكثر غنى فما الذي دفع نبوية الى خيانتها مع لسان السيارسي ؟ هل تركوا هذه الطائفة في مخومها متمدين ؟ هل أرادوا لنا ان نغار كما حار سعيد مهران . وهو لا يجد تسيرا لفتنة المرأة ؟

ثم تجيء طائفة سعيد يردوف وهي الطائفة الأكثر خطرا والاكثر اهدية في حياة سعيد مهران . ان يردوف هو الاستاذ . لقتل .. التمثال .. البطل صاحب البادية وصاحب الرسالة .. ان ايمان سعيد يردوف هو ايمان امسي وجاهل يملأه معين . ان هذا الايمان جاء نتيجة تفاعل طويل مستمر بين سعيد ويؤوف « يردوف هو الذي احل سعيد محل والده بعد وفاته .. يردوف هو الذي كان يوليه بمصاحفه وكتبه » ثم تجيء فئة هذا التفاعل في الانعقاد بين الاثنين على محاولة اصلاح النظام العام بصد سعيد مهران الاولى .

ولد اثنى السيناريو بجلل طائفة ومثارة تجيء على لسان سعيد مثل « يردوف كان طالب مثلك .. زعيم عليهم .. ييليشي ويسيني ويديني الكتب » وكان من الاجدر ان يحول الامداد السينمائي الجبل الى صور تبين لنا نشوء هذه الصلابة .. نظورها .. ونصيحها حتى تصل الى مرتبة الايمان بهذا الاله الجديد وبمدالة النظام الجديد .

وفتدما نتلخص من فيني سعيد فطاعة الايمان الاعمي .. فتدما يظهر يردوف في حياته السافرة فتدما يبدو الاله متافقا وشريفا وانتهازيا يتخطم التمثال ويلبب الامل ولبوت البادية ولكتل يفكر الانسان ويتحول الحب الى حقد ومراره ورغبة الكيسدة في الانتقام .

وهي المشهد الاخير الذي لم فيه الانعقاد - والذي عرفه لنا السيناريو - وفيه تصل الطائفة الى قمتها وتنتجتها فسد كان في قطع بكارة .. وربما لم يكن هذا خطأ في السيناريو بقدر ما هو خطأ في توجيه المثل او في الاداء التمثيلي .. فسد كان ينقص كمال الشكوى في اداء الانعقاد - افتاح سعيد والفتاح معا - كان يتخطم الطمسي والتورية والايمان بما يقوله .. لقد ادي كمال الشكوى هذا المشهد كما يؤدي ممثلو الشخصية المصرية ادوار « التبرير » فقد رفع حاجبيه ونظر الى سعيد من ركن فينه وايتسم في حثب وزاد الطين بلة ان هذه الحسية تصولت بعد خروج سعيد مهران - الى شيء عجيبة تريد ان تقول انا كنت بالصعك عليه .. انا باستغفلة عثمان الفد الى انا عازي دوكان من الاجدر ان تبني حفيظة يردوف علوان خافية عنا كما هي خافية من سعيد مهران حتى نلجأ كما فوجيء وحتى نستشعر مع سعيد المرارة وقسوة الخيانة فتدما تظهر الطائفة ويتخطم التمثال .

ولعل الصنف ما في السيناريو هو انه اعمل افعالا بكاد يكون شبه تام طائفة سعيد باينة وبامه فعلا القصة تنبأ بان سعيد مهران قد سرق لأول مرة في حياته لكي يشتري دوام لامة المرأة وذلك بعد ان رافعي طيب الطيب الخافاس ان يملأها .. انه يدرل ليشتري دوام لامة .. ويتجاهل السيناريو هذا المدافع القوي .. هذا العذر القهري الذي يبر به نجيب معلوف - اول سرق في حياة سعيد مهران ويتكفي بجملته جاذب في لسان سعيد فتدما يسانه يردوف « كنت سرفت ليه ؟ فيجيب سعيد « انا محتاج .. انا محتاج »

ولعل المكس من ذلك - بالرغم من مرور السيناريو على هذه الطائفة التي اعتبرها حجر الزاوية في بناء نجيب معلوف الدراسي - مرور الترام فقد اطل في مواقف اخرى كان من الممكن ان يشير اليها في مشهد قصيرة وسريعة واتنى بذلك :

١ - التركيز على مطاردة سعيد لميشي ونبوية ويردوف ثم على مطاردة البوليس لسعيد مهران . وبذلك كادت ان تتحول صرخة نجيب معلوف الاجتماعية الى فيلم بوليسي .

« ان اللص والكتاب » كما ارادها تبدأ منذ كان سعيد مهران شابا جيبا الى ان اصبح لفا وسفاحا .. ولكن الفيلم راي في

جانبها الاكبر طغرات سعيد مهران لينتقم من اعدائه ثم في مطاردة البوليس له .. ان ما يهمني هو ان اعلم لماذا سرق سعيد ولماذا قتل وقد اثنى الفيلم بان قدم لنا حادثة السرقة وحادثة القتل ؟ - التركيز على دور « نور » بحيث احتلت ما كان من حق الطائفة الاخرى ان تأخذ .

وانا لا اذكر اعبية طائفة « نور » بسعيد .. انها الجانب القوي من حياته .. التسامح الاخير من الامل والحب .. ولكنه شعاع ذابل .. واه .. العصر المتامل الوحيد في الفيلم الى جانب كل هذه القناعات والسود والتشاؤم ولكنه عنصر صيف ومرضى .. ان الشتر هو الاقوى .. هو السيد ..

ان نور تمثل لنا صيغة الا جال لنا هذا المرض .. وصغيره مضر .. في حالة غيبوبة استكه العتد والامل والرغبة في الثار .

لا شك ان الاعداد السينمائي لقصة نجيب معلوف كان عملا فائيا وسعلا بالصعب من كل جانب وباترغم من ذلك وباترغم من كل الاحالات التي ذكرتها فقد نجح السيناريو كل النجاح في ان يقدم لنا عملا فنيا جديرا بكل تقدير .

١ - فصفة نجيب معلوف تعتمد على التونولوج الداخلي وهي وسيلة قد تكون غير صالحة للسبحة وقد طلب السيناريو على هذه الصيغة بالتر من وسيلة :

١ - خلق شخصية السجين « صلاح منصور » وانطد الصداقة التي نشأت بينه وبين سعيد وسيلة ليص غلبه مساهم من طريق ال Flash back

٢ - خلق مشهد المعركة الرمزي وعهد له السيناريست منطقيا بان جعل سعيد يلوذ في الشرايب لدرجة المسكر بحيث بدت الفيلم كخيالات سكير تختلط فيها الرؤيا ويمتزج فيها الواقع بالخيال .

٣ - في المشهد الاخير للفيلم اظهر السيناريست « نور » مرة ثانية وجعلها ناطقة بمحاولة افئاض تسليم نفسه وبطبيعة الحال قد عليها معانا رايه في الخيانة وفي الكلاب وفي محكمة يردوف علوان .

لم يكن من الممكن سينماليا ان نستمع الى مناجاة فردية من سعيد مهران لتسبح .. ولم يكن من الممكن منطقيا ان يعود هذا النقاش الفلسفي بين البوليس وبين الطارذ ولذلك فقد اختار السيناريست ان يظهر نور مرة ثانية .

ولكن اي وسيلة اختار ليصل الى ذلك ؟ فتحن في القصة نعلم باختصار نور فيلة ونجار مع سعيد فتدما نعاول ان نضمن ما حدث لها ونحس منه بالضياع فتدما يفتحي من حياته التسامح الوحيد اليائي من الحب ومن الامل .

ونحن في الفيلم نرى نور ملبوسا عليها في احد اقسام البوليس ثم نظهر احدى بنات الليل وبداية في التكلف بطريقة مازلة ونحير نور احدى اقسام البوليس يعارض سعيد مهران . هذا المشهد هو اصحف ما في الفيلم سواء في البناء الدرامي او في التمثيلي وحيدا لو حذف من الفيلم . وقد بدت قدرة السيناريست والصفحة حينما كسر الزمن الطبيعي في بعض المشاهد رقعا زمانا جديدا هو الزمن السينمائي cinematographique دون ان يلجا الى الطريقة التقليدية وهي Le fondus enchainé وألخص بالذكر : ١ - باتن من صورة الزفاف الى الزوجة وطفل على ذراعيها . وفي هذا اجتياز لتجاوز الزمن الحقيقي بواسطة لغة استقرت عدة نوان .

٢ - الطفق بين لغة اجتماع مجلس الإدارة ولغة رؤوف علوان مع اصدقائه على البار .. فموضوع المناقشة فيه استمرار بينما تغير المكان وتغير الزمان .

٣ - وقد اراد السيناريست ان يعرض لنا رد الفعل الذي أحدثته اسطورة السطاح في نفوس الجماهير فخلق مشهدين مبررا بوضوح هه ارادة السيناريست :

(أ) القصة التي ادعت أن السباح عددها وخطت تشر صورته « بالأيوه » إلى جانب صورة السباح .. وسيلة سهلة للشهرة ..

(ب) الشاب الذي يسلي نفسه بتهديد الناس مدعيًا أنه السباح ..

.. وإذا كان نجيب محفوظ لم يقدم لنا إلا نموذجًا واحدًا للصحة في شخصية روفوف علويان وهو مثل غيره وشهير كما رأينا فقد استطاع السيناريست أن يقدم لنا أيضًا شخصية الصحفي التزيه في مشهد اجتماع مجلس الإدارة حيث يطالب رئيس التحرير روفوف علوان بأن ينقص الصحيفة ويحيل من الصحافة « نيابة وبوليس ومعانين وقصة »

● التكتيك :

لعل أبرز ما في الفيلم من ناحية التكتيك هو التوسيع .. وأخص بالذكر بداية الفيلم ونهايته ففي هذين الجزئين استغل المخرج والمونتير المونتاج التنازلي بصورة ناجحة ومعمرة خلقت عند المتفرج ما أراد من توتر وتضخم الفاعلية .. على البداية نرى سعيد وعيش في قرية جيب .. واقترب الاثنان .. سعيد يسرق فيلا كوكب وعيش يبيع منه البوليوس .. كان تداخل اللقطات بين هذين العاديين وبأسباع كل منهما بالنسبة لنا فيها ولا يمدحها من لقطات عملا فنيا مبرسا .. وفي النهاية حيث يطارد البوليوس والكلاب سعيد الحمر الهارب نرى نفس التداخل والإيقاع المبرس فنحن مرة مع الهارب مرة مع الطاردين .. ويبرز هنا بمسورة أوضح وأعمق عنصر الإيقاع .. فاللقطات تزداد فصرًا وحدة كلما ازداد البوليوس والكلاب قربا من مكان الحمر .. وفي هذا إيهام بحرب المنظمة العاصمة حيث يلتقي الطاردون والهاارب .. ودخلت مع سعيد حتى إذا زادت هذه اللقطات تولدت العاصلة في التقليل النتيجة .. وهنا يتدخل حادث ثالث « نور » يرجع اليها بعودة نور شعاع من الأمل .. ويلعب الإنتاج الهولندي دور هذه المرة بين أحداث ثلاثة : سعيد والبوليوس ونور .. ولكن محكمة روفوف علوان تنتصر ويقتل سعيد ..

وقد استغل المخرج والصور لؤايا التصوير بأن واحسن ولعبت الزاوية دورا كبيرا في خلق الكون الدرامي للقطات المتحركة plongé أو القرية الفاضحة لسعيد مهران كانت مقصورة تصويرا واضحا من حالته النفسية : الألم .. الضيق .. الوحدة العيرة .. تذكر على سبيل المثال « سعيد مستلقي على مسيرته بالسجن بعد معرفته الخيانة لأول مرة » سعيد جالسا على الأرض منه الشيخ على جنيدى - سعيد ملقى على الأرض مفتحا عليه في بيت نور ..

وقد استطاع المخرج أن يلقى على لقطاته كثيرا من الحيوية والديناميكية بحسن استخدامه لتحركات الكاميرا المحسوسة Panoramique أو لتحركات الطولية أو العرضية أو المركبة Travelling وحتى في اللقطات الساكنة كانت حركة العاكين داخل إطار الكادر تشيع فيها جوا من الحياة والحركة .. ولعل أوضح مثل لذلك : مشهد سعيد أمام شيفه منزل نور ثم المحكمة الرمزية ..

وهذا ماخذ صغيرة نذكر منها :

١ - الإضاءة : (أ) مشهد سعيد ونوبية وهما يتناهيان تحت الشجرة .. كان القمر طالا على الرلم من ذلك كانت الإضاءة في اللقطات القرية شديدة لا تتناسب مع جو الليل ..

(ب) مشهد سعيد في منزل نور والحجرة مظلمة ثم تدخل نور لتضيئها ..

لم يكن هناك فرق واضح بين إضاءة الحجرة قبل وبعد دخول نور ..

٢ - ديكور لقوة العلم طرزان : كان طرازه بعيدا جدا عن البيئة المصرية ..

فقد ظهر في الفيلم كبار في أحد الملام رعاة البقر الأمريكييَّة (أ) الرعدة .. البار في ركن السلم الخشبي الذي يؤدي إلى

الطابق الثاني .. بعض النساء المنتشرات بين الرجال .. وفي من الذكر أن هذا البار لا يوجد في حي القلعة بالقاهرة .. المروحي أن القوية لا تزيد من مجرد « نسية » يلتقي فيها للجرمون ويتقدمون الصفقات ..

● الموسيقى :

لم تكن الموسيقى في هذا الفيلم موسيقى مصاحبة d'accompagnement بقدر ما كانت مبررة من الموقف الدرامي وخاصة في الجزء الأخير من الفيلم .. فقد استطاع أتمبره ديدور أن يستخدم جملة موسيقية واحدة تبدأ ببروجي فيه تنبيه وتحذير من خطر ما وإن يوافق هذه الجملة مع كل لحظة لسعيد تنبها لقطه للبوليوس والكلاب وهي تطارد .. هذا الاستخدام المبرح لـ Leftmotive جعلنا نحس مع سعيد بالخطر في كل مرة قبل أن نشهد لحظة الطاردين التالية ..

● التشثيل :

شكري سرحان في دور سعيد مهران كان مثيرا .. وفي بعض المشاهد بلغ حد الإجازة وفي بعضها الآخر لم يكن مفعنا .. وفي المشاهد الأولى نذكر له « لقائه بعيش ثم يابته .. ثم لقائه بروفوف علوان في منزل الأخير .. موقفه بعد أن علم أنه قنصل بورنا وأخلفت منه عيش .. ثم في المصادرة الأخيرة ولو أنه كان ينس في بعض اللقطات سافله الجريحة » .. وفي بعض المشاهد طلب عليه الانضال السطحي من الانضال الداخلي وفلب عليه الإذاعة الشري .. بعد أن عاينت له نور خبر الطليعة بدأ بشعور ويهدد في طريقة خاطئة .. مشهد مع السجنين في مكتبة المسجون ..

.. بمالك ٢ سنين شابل عبد القادر ..

ويرد شكري : كل يوم فيه ٢٤ ساعة .. وكل ساعة فيها ٦٠ دقيقة .. الخ ..

موقفه بعد معرفته بمحنة روفوف علوان من الجرائد « حتى أتت يا روفوف الكلب .. » التي واداه كلف .. نبوية باعت قلبي والخان باع ميري كلف .. » كما اشتكى في دور روفوف علوان كان طبيعا في أدائه وموقفه إلا أن التوفيق جانيه في مشهد لقائه الأول مع سعيد مهران وقد سبقت الإشارة إليه ..

شاذية في دور نور لم تكن مقنعة بالرة فلم تكن لا شكلا ولا موضوعا بنت الليل « أم « شبن » التي صورها أو أراد تصويرها نجيب محفوظ .. كانت موسعا رقيقا .. كلها لم « تنحرف » في الوحل بين القبور كلها لم تعارض النصوص ولطاف الطرق .. كان في جمالها سعة وعافية كان الحاجة والظفر واللثة وسير الليالي لم يرسم على ملامحها شسوحيا ولا ذبولا .. فسأينها أنيقة ..

ونعية إلى صلاح منصور في دور السجنين فقد أعطى بدوره الصغير درسا كبيرا في التشثيل السينمائي .. فطامح الشخصية مرسومة بعناية وتعديب والآداء فيه صفا وطبيعة وخفة دم .. واستغل زين الشماولي في دور عيش مشهدة مع سعيد مهران في أول لقاء لهما بعد خروج الأخير من السجن .. أصبحت أن حلقه قد جف وأن نظراته تبحث عن عيني سعيد محاولا أن تستشفا ما وادعها لم لا تلتب أن تهرب منها في قفارة على أن نواجه الصيحة .. أصبحت شعوره بالثب وبطسته وبطاعته لحظة واحدة وهو يقول « حمد الله على السلامة »

● كلمة أخيرة :

« الفن والكلاب » عمل فني يكاد أن يصل إلى حد الكمال واستطاع أن اعتبره نقطة تطور في تاريخ السينما المصرية .. والفيلم محصلة لجهود الكثيرين : السيناريست « المخرج » المونتير .. المصور .. تعية اليهم جميعا .. ونعية إلى نجيب محفوظ ..

جمال الشرفاوى

في الموسيقى الشرق

الموسيقى



والغرب

بقلم : الدكتورة بريجيت شيفر

لم تتأصل أو تنمو هناك لأسباب لا تخفى على أحد .

وأوروبا - باستثناء منطقة البحر الأبيض - بلاد « لا غنائية » كما أشار كورت زاكس في كتابه عن نشأة الموسيقى .

أما اليونان فقد كانوا ، منذ أقدم العصور ، يفضلون الموسيقى الغنائية على موسيقى الآلات في سائر نواحي نشاطهم وهذا التباين بين أساليب الموسيقى الآلية والموسيقى الغنائية هو المستول بلا شك عن الاختلاف الكبير بين النظريات الموسيقية الشرقية والغربية وبين السلام والمقامات فيهما ، والأسلوب الغنائي ينشأ عادة حيث يوجد الانفعال القوي والماطفة التي تدفع الى الغناء وتتدفق في اللحن ، وهو لحن يتبع في تكوينه غالباً مسافات الرابعات الهابطة (من دو الى صول هبوطاً مثلاً) ، أما المازفون على الآلات فيتصرفون تصرفاً مختلفاً ، فالسلم الذي يؤديه المازف على آلة نفخ انما ينتج عن فتح ثقب الآلة الواحد تلو الآخر ، وفي الآلات الوترية ينتج السلم عن عقق الأوتار عند كل دستان على التوالي (انظر كتاب كورت زاكس : نشأة

ليس من اليسير على الغربيين فهم الموسيقى الشرقية أو الاستمتاع بها ، ومثل هذا نفيته يقال عن الشرقيين في سماعهم للموسيقى الأوروبية .

وان الغذاء اليسير من المعلومات التي وصلت اليها عن الموسيقى الأوربيية المبكرة ، وهي موسيقى الكنيسة الكاثوليكية - اذ أن موسيقى الشعراء المتجولين والمخبطين قد فقدت مع الأسف - هذا النذر اليسير وثيق الارتباط بالعالم الاسلامي ، مثال ذلك الحان البلاد الواقعة فيما بين البحر الأبيض المتوسط والبحر الأسود والمحيط الهندي أما نظريات الموسيقى أو أساليب الممارسة العملية للموسيقى الغربية والشرقية على السواء ، فهذه يمكن ارجاعها الى اليونان ، مهد حضارتنا وللتبعية المشتركة للشرق والغرب .

ولذلك سنحاول هنا أن نبين كيف حدث هذا الفصام بين الشرق والغرب ، وأن نبين الأسباب التي تجعل التفاهم المتبادل بينهما أيسر وأقرب في عصرنا هذا .

حقاً لقد صدرت المقامات والسلام الشرقية الى الغرب ، فقبلها وتبناها واستعملها ، ولكنها مع ذلك

الموسيقى في العالم القديم) ، فالسلم في هاتين الحالتين (الآلة الوترية وآلة النفخ) سلم صاعد يتبع في تكوينه غالباً مسافات الخامسة (مثل دو - الى صول صعدوا) والثالثات (مثل دو الى مي) بل والسابعات أيضاً (من دو الى سي) فالجواب أو الأوكتاف « الثامنة » ليس الا اضافة وتكملة متأخرة اضيفت فيما بعد الى ذلك السلم الذي تميزه الآلات الموسيقية ، وقد ترتب على ذلك أن طريقة التدوين الموسيقي الغربي تقوم على أساس الثالثات وهكذا ..



أما الديوان أو الأوكتاف فيختلف فيه الصوت وجوابه في وضعهما على المدرج هكذا :



ولقد كان التكوين الرباعي الذي يعتمد على وحدة التسراكورد (الجنس) في الموسيقى اليونانية والشرقية غربياً تماماً على الموسيقى الغربية ، شريب في طابعه وجوه النفس وتضميناته ، ولذلك أخذت أوروبا عن هذا الأساس الموسيقي الشرقي - اليوناني اسمه وهيكله الخارجي ولكنها لم تأخذ روحه أو جوهره ..

وقديماً اوجدت اليونان نظرية تسمى نظرية (التأثير الأخلاقي Ethos) ، وهذه النظرية تخلق على كل مقام صفة خلقية مميزة (فالمقام الدوراني Dorian يرتبط بالرجولة والنزعة الحربية ، والمقام Hypodorian يرتبط بالجلال والمظلة ، والمقام اليلدي Dorian يرتبط بالحزن ، والمقام تحت اليلدي Hypolydian يرتبط بالخلاعة والمجون)

ومن هذه الصفات أو التأثيرات الخلقية بنى الاغريق نظرية التأثير في الموسيقى .. شير أن « التأثير Ethos » لا يمكن تفسيره عن طريق التكوين المقامي وحده ، أو عن طريق الطبقة الصوتية

للمقام ، ولا حتى المدلولات الفكرية المرتبطة بالمقامات - وهي التي استوردتها الاغريق من الشرق حيث كانت الشعوب الشرقية تربط بين بعض طرز الألحان أو حتى بين بعض الأصوات المفردة (النوتات) وبين كواكب معينة ، وبالتالي بين الخصائص الخلقية التي كانوا يعتقدون أن تلك الكواكب تهبها للبشر (فالمشترى مثلاً يمنح الجلال ، والمريخ كوكب الرجولة ، والزهرة تمنح الأنوثة ، وعطارد يمنح سعة الحيلة والدهاء ، وزحل كوكب الحزن) - ليس « التأثير » إذن مستمداً من أحد تلك العوامل بل تتضافر على ايجاده مجموعة منها .

ووجود نظرية « التأثير » هذه يحملنا على الاعتقاد بأن اليونان قد عرفوا ما عرفته الشعوب الاسلامية تحت اسم الرجا Raga في الهند ، والمقام عند العرب ، ومفهوم الرجا والمقام يدل على التجانس اتمام في التكوين والمزاج والطابع للألحان المنتمية الى سلم معين ، أو بعبارة أخرى نستطيع الاستدلال من وجود نظرية « التأثير » على أن الاغريق لابد قد عرفوا « النماذج الخلقية » ، فهناك تقابل تام بين نظرية التأثير اليونانية وبين الخصائص المميزة للرجا الهندي والمقام العربي .

وكلمة «الرجا» معناها « لون » أو « شعور » وهي تطلق على نموذج لحني له طابع مميز وسلم مقامي Model ، كما أنها تدل على جو اللحن النفسي Mood بقدر ما تدل على المقام Mode (مسار اللحن أو « طريقه ») . أما المقام فهو نظير الرجا بالضببط إذ أنه نموذج لحني يعتمد على سلم مقامي تميزه لغات لحنية محفوظة ومتداولة ، كما يتميز بجو نفسى أو طابع أو لون خاص .

على أن هذا المفهوم الشرقي للمقام - وهو القائم على الالتزام بنموذج أو سياق لحني شبه مرسوم - هذا المفهوم الشرقي بعيد كل البعد عن الفهم الأوربي للمقام إذ يفهمه الموسيقيون الأوروبيون على أنه ترتيب أو تسلسل خاص لمجموعة من الأبعاد الصوتية ، لا أكثر ولا أقل ، وهذا الاختلاف الكبير بين وجهتي النظر الشرقية والغربية انما يتجلى في أوضح صورة في مدى ما يجمع به المؤلف والمأزف من حرية الابتكار ، فالمؤلف الغربي يخرج في كل مرة أعمالاً موسيقية جديدة تعتمد على خياله وطاقته الخلاقة ، وهو لذلك يحتل مكانة مرموقة في المجتمع الأوربي ومؤلفاته هذه تدون تدويناً دقيقاً يلتزم

به العازف أو المؤدى التزاما تاما لا يسمح للمعازف بأى نوع من التصرف الخلاق المبكر، بل ويحدد وظيفة الأداء تحديدا شديدا لا نظير له فى الشرق . أما المؤلف الشرقى فإن قدرته الابتكارية محدودة (فى الموسيقى الشرقية التقليدية أو الكلاسيكية) بحدود العرف والسياق المتداول وهو لا يخلق العمل الموسيقى بكل تفاصيله كما يفعل المؤلف الغربى ، ولكنه يضع الخطوط الرئيسية للقطعة الموسيقية ويترك للمعازف أو المؤدى حرية هائلة فى التصرف ، وهى حرية لا يعرفها المعازف الغربى مطلقا حيث لا يسمح له المجال بأى إضافة خلاقية مبتكرة فى العمل الموسيقى الذى يؤديه وعمل المؤلف فى الموسيقى العربية يقوم على التفاعل والنماء ، أما عمل المؤلف الشرقى فيقوم على الإضافة والتجميع فهو أقرب الى المعنى الحقيقى للكلمة اللاتينية Com-pon-ere ، فتقييد حرية أو نطاق عمل المؤلف الشرقى تصادفه فى الجانب الآخر حرية كبرى فى الأداء أو المعزف فى الموسيقى الشرقية ، إذ أن المؤلفات الشرقية لا تدون ولكنها تحفظ بالتواتر والسماع فقط ، فهى تحتفظ بأطوارها العام وجوهرها ، ولكن مظهرها الخارجى يتغير فى كل مرة تعزف أو تؤدى فيها وهكذا ينضج لسان أن الحرية والتقيد يختلفان فى وضعهما فى الموسيقى الشرقية والغربية اختلافا جسيما .

ويتجلى هذا التقابل بين التقيد والحمورية فى صور محددة فى الموسيقى اليونانية والهنديّة والشرقية ، فهنا فى مصر نجد التقاسيم تمثل الحرية التامة ، فالتقسيم نوع من الكادانسة Cadenza الحرة أو هو مقدمة حرة الإيقاع مسترسلة تعزف عادة قبل كثير من القطع الغنائية أو المزوفات ، وفيها يظهر المعازف براعته وقدرته وخياله وابتكاره فى الأداء المرتجل من نفس مقام القطعة التى فى التقاسيم ، وهذا يذكرنا بما كان عظماء المعازفين المنفردين Virtuosi يفعلون فى الغرب ، الى عهد غير بعيد ، فى المعزف المرتجل الذى كان من آخر بقايا الارتجال Improvisation فى الموسيقى الغربية .

ولقد نقلت الكنيسة الكاثوليكية عن الشرق مقاماته القديمة بدون تمحيص أو انتخاب ودون استيعاب أو تمثيل حقيقى لها ، كما أنها أخذت عن الشرق طريقة الفناء المنمق الزخرفى Melismatic فاستوردت بذلك أسلوبا فى الممارسة الصليبية الموسيقية لشعب تسيطر عليه الروح الغنائية

وحاولت أن تستأنفه فى بلاد (لا غنائية) ، وبالرغم من مساندة الهيئات الكنسية لهذا الأسلوب إلا أنه لم يصمر طويلا فى أوروبا بالرغم من سلطة الكنيسة، بل سائر منذ البداية وجنبا الى جنب ، أسلوب أوربى شامل ، لا يقوم على تلك المقامات ولا على السلام الخماسية - كما وضع زاكس فى كتابه المضار اليه قبلا - أسلوب تخضع الألحان فيه لترتيب أو نموذج خاص عباده المثالثات (مسافات الثلاث) وليس الرباعيات كما كان الحال فى الشرق، وبمرور الزمن أصبحت هذه الثلاث نفسها هارمونية ، أى تجسدت بشكل راسى وأصبحت تسمح معا فى آن واحد ، وبذلك تحول اتجاه الفكر والكتابة والاستماع الموسيقى تحولاً جوهريا ، إذ حل الاتجاه الراسى محل الاتجاه الأفقى فى الموسيقى الغربية .

ولقد بين هنرى لانج Lang فى كتابه عن «الموسيقى فى الحضارة الغربية» أن نظريات الموسيقى فى عصر النهضة قد أرست دعائم نظام موسيقى شامل يمكن أن نعتبره ، بصفة عامة (الأساس الموسيقى المتبع حتى عصرنا هذا ، ونظريات عصر النهضة تبدل فى الواقع انفصالا تاما عن نظريات المصور الوسطى والشرق ، غير أن البقايا الأخيرة لروح المصور الوسطى كانت من القوة بحيث صمدت أمام الاجتياح الإيطالى بعض الوقت ولذلك لم تكتسب المبادئ الإيطالية الجديدة لعصر النهضة انصارها إلا ببطء ، وهكذا كان « السماع الجديد » - الذى بدأ عند مونتفردي - مسبوqa بكفاح طويل شاق ، حيث كانت البولي فونية الخطية (الأفقية) قد خضعت تماما لقوانين التنظيم الهارمونى التالى (عند بالسترينا ومصاصريه فى أواخر القرن السادس عشر) ، وأصبح من الضرورى التغلغل فى المبدأ القديم ، مبدأ الأجزاء أو الأصوات البولي فونية المتتالية ، وحل محله المفهوم الهارمونى الراسى لمجموعة الأصوات التى تسمح فى آن واحد ، وأصبح القروض فى الأجزاء والأصوات أن تندمج وتمزج معا كما تندمج المجموعات الغنائية والآلية التى حرص المؤلفون فى الماضى على الاحتفاظ بخصائصها للتمايزة لكى يوصلوا الى توضيح معالم وحدود كل صوت على حدة ، تغير الحال فى ظل المفهوم الراسى الجديد ، فظهرت المجموعات المتجانسة من النوع الواحد من الآلات (مجموعات الآلات الوترية،

ومجموعات آلات النفخ) مما أدى الى خلق قيسم جديدة للألوان الصوتية ، كما أدى الى خلق مقاييس جمالية جديدة (١) .

ولقد كان القرن السادس عشر فترة انتقال حافلة بالتجارب ، أما القرن السابع عشر فقد انفصل نهائيا عن التراث الشرقي وعن التقاليد القوطية (أى تقاليد الفن البولي فوني) ، وذلك لى يتطور وينمو فى اتجاهاته الخاصة .

فما هى الاتجاهات الخاصة للقرن السابع عشر ومن هم المجددون فيه ؟

فى عام ١٦٠٢ أصدر جوليو كاتشينى Caccini مجموعة من المادريجال والكانزونتات أطلق عليها اسم « الألحان الجديدة » Nuova Mueche ، وفى نفس الوقت كان مونتفردي يكتب عما سماه النوع الثانى أو الأسلوب الثنائى فى الموسيقى ، وهكذا عرف العالم أن طرازاً موسيقياً جديداً قد ظهر ، ذلك هو الأسلوب التعبيرى Rappresentativo ، الذى يخضع لسيطرة الكلمة ويستخدم المونودية (الحن المفرد) أو الصوت المفرد الذى تسانده وتصاحبه تألفات هارمونية ، وهو أسلوب يرمى الى إثارة المشاعر والمواطف ، وقد أدى فى النهاية الى نشأة فن الأوبرا ، ذلك العمل الفنى الذى الصميم فى كل تفاصيله لدرجة تجعله يبدو غريباً وغير طبيعى للمستمع الشرقى ومن هذه النقطة بدأ الغرب يتخذ طريقه نحو نظام موسيقى يعتمد أساساً على الهارمونية ، ويختلج فى سبيلها عن الميلودية (الحن) ، ويعتمد على المقامين الكبير Major والصغير Minor بدلا من السلالم القامية ، ويفضل الاستماع الرأسى على الاستماع الأفقى ، ويفضل موسيقى الآلات على الموسيقى الغنائية .

وقد جاءت الخطوة الحاسمة فى ميدان النظريات الموسيقية على يدى خان فيليب رامو Rameau سنة ١٧٢٢ اذ أصدر كتابه الشهير فى أسس الهارمونية وهو بحث يعرض دعائم العلم الموسيقى ، حيث كان رامو أول من تعرف على انقلاب التألفات

(١) البولي فونية : الحان متعددة تعرف كلها فى وقت واحد ، أى أن كل لحن منها يسير سيرة الأخرى فى محاكاة الألحان الأخرى على أساس فن تديم يعرف بالكوترايبت . أما الهارمونية فى معناها العملى فتعنى استناد اللحن المفرد الى مجموعة من الأصوات فى عهد واسعة تعرف بالتألفات الهارمونية Chords, Accords وهذا هو المقصود بالنظام الألفى (فى البولي فونية) والنظام الرأسى (فى البولي فونية)

Chords الهارمونية ، ويذكر البقرة الأولى للهارمونية الوظيفية Functional (١) وهو بذلك قد ألغى المفهوم القديم للموسيقى الفاء تاماً ، ووجه الفكر والخيال الموسيقى وجهة جديدة ، ومنذ ذلك الوقت تهتم كتب النظريات الموسيقية بالهارمونية فقط ولا تولى اللحن (الميلودية) أى اهتمام أو بحث ، وأول جهد وجه للبحث فى عنصر الميلودية بحثاً نظرياً هو ما قام به بول هنسميث Hindemith (فى كتابه عن التأليف الموسيقى الصادر سنة ١٩٣٩ الجزء الثانى University in Tonsatz ثم امتد الاهتمام الى الإيقاع أيضاً (على يدى بلاخر Blacher وميسيان Messiaen وغيرهما) .

وأطار الهارمونية الوظيفية مبنى على خلق مجموعه أشبه بالكواكب حول الشمس ، فإن كل نوتة تنتمى الى أى واحد من السلالم المتداولة أو تكون جزءاً من أى لحن ، تسمع وتفهى على حسب علاقتها بنوتة أساس Tonic ماثلة دائماً فى وعى المستمع الغربى وحاضرة دائماً فى أذنه ، وهذا الإطار أو النظام الجديد يقر فى الوقت نفسه نوعاً من الزعامة الجديدة ، تنظم فيه الدرجات المختلفة للسلالم الموسيقى فى مراتب مختلفة ، فإن أول نوتة فى السلم تسمى (وتسمى نوتة الأساس) هى أهم الدرجات وهى التى تمثل أساساً للسلالم كله وتوجد فى آخره أيضاً ، وهى أهم درجاته كلها على الإطلاق ، تليها الدرجة الخامسة أو المسيطرة dominant ثم الدرجة الرابعة subdominant ، كما أن الدرجة السابعة ذات أهمية كبيرة أيضاً إذ تسمى leading note أى الحساس فهى التى تتحسس الطريق مباشرة الى نوتة الأساس ولا تبعد عنها الا بنصف درجة فقط ، وهى من الأهمية بحيث لا يمكن للأذن الغربية أن تتخطىها ، وهكذا أصبح لكل نوتة من أى لحسن موسيقى مدلولات وتلميحات هارمونية معينة . . والفرييون الذين تعودوا خلال أجيال عديدة على السماع التقليدى لا يسمعون أى نوتة من أى لحن الا مرتبطة فى وعيهم بالإحساس والدلول الكامن لها ، ولهذا السبب بالذات أصبح من العسير على هؤلاء الأوربيين أن يتخيلوا أو يقلوا الموسيقى الغربية المعاصرة أو يفهموها ، أما الشرقيون فهم متحررون من هذا الاستماع التقليدى المرتبط

(١) أى الذى تزدى وظيفتها الخامة فى التعبير الوجدانى - - - - -

بالحارمونية الوظيفية وبفهوم الحساس ، وهم لذلك مهتمون لتقبل الموسيقى الغربية المعاصرة ولقبحها .

ويتخذ عام ١٧٢٢ أهمية تاريخية خاصة ، فهو ليس مرتبطا بنشر كتاب رامو عن الحارمونية فحسب ، بل هو العام الذي كتب فيه باخ الجزء الأول من مجموعته « الكلافير المعسدل The well-tempered Clavichord » وفيه برهن بواسطة الأربع والعشرين مقدمة (بريلود) وفوج ، المرتبة في تسلسل كروماتي ، على امكان سهولة التأليف في السلم الكبيرة - الصغيرة الحديثة في مسائل أوضاعها المصورة على درجات النصف (تون) المختلفة وذلك طبقا للطريقة التي ابتدعها أندرياس فركمايستر Werkmeister (١٧٠٦-١٦٤٥) وأدت الى تقسيم الديوان (من الصوت الى جوابه) الى اثني عشر بعدا صغيرا (نصف تون) متعادلا بالضبط ، ومنذ ذلك الوقت أصبحت الانتقالات والتحويلات Modulations ميسورة بشكل عملي ، وأصبحت الموسيقى تختتم عادة بقفلة Cadence او نهاية يمكن تفسيرها بأنها تركيبة ختامية او نموذج حارموني خاص لعله يناظر الى حد ما التماثل واللفات اللحنية المتداولة في الشرق . وهذه القفلات تسمح بحلول متنوعة متفاوتة لكن داخل أطوار حارموني مرسوم .

وعند منتصف القرن الثامن عشر ، بلغت موسيقى مونترفردى الجديدة - بعد مائة وخمسين عاما - ذروتها في مؤلفات باخ البوليفونية .

وتصل الموسيقى الغربية مرة ثانية الى نقطة تحول كبيرة في تاريخها ، اذ ينتهي عصر البوليفونية ويطلع فجر العصر الكلاسيكي العظيم الذي شهد نشأة الأركسترا وتطوره حتى أصبح قوة مهيمنة على التفكير الموسيقي ، وشهد نشأت أسلوب يعتمد على الحارمونية وحدها ، كما شهد فتتح السمفونية الكلاسيكية الكبيرة وازدهارها .

وفي تيار هذا التطور تشيخ قمم عظيمة جديدة بالتمجيد والحب والاعجاب والاستمتاع ، ولكن لا ينبغي اتخاذها مثلا يحتذى أو يحاكي دائما ، ولاعنى لاعتبارها غاية تقطع السبل على كل ماعداها ولا تدع لغيرها في عالم الموسيقى مجالا .

لقد أتجيب كل عصر من العصور عمالقة في الموسيقى استطاعوا ، بفضل تأثيرهم الدافع وعبقريتهم وتشكيلهم لغتهم ، أن يحققوا التمييز الكامل عن عصرهم وأن يكسبوا منه شمولا وعالية .

وان سياسة استعجاب الموسيقى الأوروبية والأمريكية بالجملة الى بلاد الشرقين الأقصى والأدنى لتهدد سلامة وكيان حضارات موسيقية متميزة اذ تدخل اليها عناصر لا تتلاءم معها ، كما أن تلك البلاد تعاني من نزعة غير موفقة لاتخاذ الموسيقي الكلاسيكية الغربية وحدها مثلا أعلى ونموذجا يحتذى في الوقت الذي عاد فيه تطور الموسيقى الغربية ذاتها يتجه مرة ثانية نحو الشرق ، وفي اللحظة التي يستطيع فيها الشرق والغرب ان يلتقيا على ارض مشتركة .

ولقد كان معرض باريس الدولي سنة ١٨٨٩ نقطة حاسمة في هذا الاتجاه حيث سمح الأوروبيون لأول مرة فيه أركسترا (الجاملان) القادم من جباله ، وكان من بينهم كلود ديبوسي الشاب الذي كان مشغولا بالبحث عن ألوان جديدة في الأصوات . فأسرته جنة الموسيقى الغربية ووقع تحت سحر الآلات الشرقية القادمة من الصين وجاوه وكامبوديا ، وكان ديبوسي قد حرر نفسه فعلا في ميلودياته من التقيد بالمقامين الكبير والصغير واستخدم المقامات الكنسية القديمة التي اكتشفها في موسيقى « الخمسة » القوميين في روسيا ، وفي تراتيل الكنيسة الجريجورية التي درسها بامعان ، وبعد ان تغلب ديبوسي على العقبة الكبرى ، عقبة الاستماع الوظيفي (أي طبقا للوظائف الحارمونية المختلفة لدرجات السلم) خطا خطوة أبعد فادخل في موسيقاه سلاسل جديدة ، منها السلم الخماسي ، وسلم الأبعاد الكاملة whole-tone ، وكلاهما خال من الصوت المعروف باسم الحساس وكلاهما منححر من سيطرة بعض الدرجات والنوتات ، وكلاهما أقل تأثرا بفهم نوتة الأساس ، وهما لذلك أقل جمودا أو رسوخا ، ولذلك كله أصبحت القفلات عمادة غير محددة وتخلصت من مفصليتها الواضحة وبذلك تحول ديبوسي بموسيقاه من الفهم أو الإدراك السلمي tonal الى ادراك أو فهم عمادة اللون ، وينبغي أن نضيف الى مجموع المؤثرات السابقة في موسيقى ديبوسي ، موسيقى الجاز الأمريكية التي يتعكس

صداها أحيانا في إيقاعاته ، وديبوسى لا يتخذ من الهارمونية وسيلة بنائية وعاملا في تكوين موسيقاه ولكنه يتخذها وسيلة للتلوين ، والأوركسترا عنده أداة تلوين وتصوير وليس أداة للرسم أو التصميم، وهكذا تغيرت ، على يديه ، العلاقة المتبادلة بين الهارمونية والميلودية والتلوين الصوتي والايقاع تغيرا جوهريا .

ثم عادت الموسيقى ، في الجيل التالى لديبوسى ، الى الكتابة والاستماع الألفى الذى احتسب مكان الصدارة مرة ثانية ، وأعلنت جماعة (الستة) الشهيرة في فرنسا أفكارا وقيما جديدة تدعو الى أن تكون الموسيقى تركيبا وبناء أكثر منها وليسدة احساس ، وأن تكون بسيطة لا ضخمة ، شفافة غير متلبدة ، وقد كتب داريوس ميلو Milhaud ، وهو من أكثر أفراد هذه الجماعة ثورية ، كتب بوليفونية في غاية الجراة وجعل يرس فيها سلالم مختلفة بعضها فوق بعض ، والمجموعات الآلية الصغيرة التي يؤلف لها مكونة من آلات شديدة التباين مثل الفلوت والكларيت والفاجوت والتشيللو ، لكي يمكن التعرف على كل صوت على حدة وليسهل تمييزه ، وهكذا تقترب مرة ثانية من المجموعات الآلية الصغيرة التي سادت في العصور الوسطى بل وتقترب من الفخنت السائد حاليا في مصر .

ثم يزيد سترافنسكى في عدد الآلات الإيقاعية وهي التي كانت من قبل وفقا على الشرق ، ويستخدم هابا Haba من موسيقاه أبعادا صوتية صغيرة مثل أرباع الأصوات التي يعرفها الشرقيون ويستوعب بارتوك في موسيقاه أساليب ولهجات أجنبية ، وأخيرا خرج شونبرج بنظام موسيقى جديد وأعلن أن كل نوتة في موسيقاه تعهم على أساس الصلة بينها وبين جارتها المباشرة فقط وليس طبعا للصلة بينها وبين نوتة الأساس التي لم يعد لها وجود ، ومن هنا جاءت تسميته « لا تونالية » (آتونال) التي أطلقت على موسيقاه .. وفي هذه الأثناء كان مبدأ السماع اللاوطني (عكس الوطني) قد استقر ، وتقدم شونبرج خطوة أخرى فرتب موسيقاه تبعاً لصقوف أو مجموعات series من الأصوات ، لعلها أقرب الى نماذج الألحان الشرقية المقامية ، وبذلك قضى على أهم عقبة اعترضت الفهم للموسيقى المتبادل بين الشرق والغرب .

وحتى التقيد الصارم والحرية الكبرى - وهما القطبان المتضادان للموسيقى الشرقية - قد انعكسا اليوم في موسيقى الغرب حيث يتجلى التقيد الصارم في تلك التكوينات الصوتية المعقدة التي لا سبيل الى تحقيقها الا بالوسائل الالكترونية ، ومن جانب آخر نجد الحرية ومبادئ المصادفة المرتجلة المعروفة في الشرق قد وجدت طريقها في الفسرب (في محاولات كيج Cage) بكل ما فيها من قوى كامنة تتبع إمكانيات لا نهاية لها ، وأصبح العازف الغربي شريكا في عملية التأليف اللحظى (على التو) عن طريق العزف المرتجل .

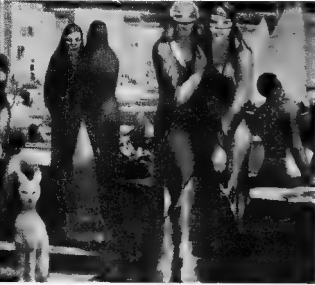
لقد كانت أبرز صفات الموسيقى الشرقية حتى الآن الصمود والاستقرار والجمود ، وكانت الى وقت قريب سائكة تماما وخاصة اذا قورنت بالسرعة المتصلة لتطور الموسيقى في الغرب في الألف سنة الماضية ، ابتداء من المحاولات المبدئية في تعدد الصوت (الأورجانوم المتوازي) الى بيتهوفسن وأستاليب شونبرج وسترافنسكى . أما اليوم فقد بدأت الأحداث تتوالى وتتحرك بسرعة ، وأخذ الشرق يلاحق الغرب في جميع ميادين الصناعة والفنون ، واليوم أصبحت لغة الموسيقى عالمية بكل معاني الكلمة وبصورة لا نظير لها من قبل ، وساد في أوروبا اتجاه لازحة الحدود الفاصلة بين القوميات ومن ناحية أخرى فإن الفرق الموسيقية الشرقية الصميمة والموسيقيين الشرقيين من أنحاء الشرق المحتلة ممن زاروا الغرب قد لا قوا استحسانا كبيرا أينما حلوا ، واستمتع الناس بسماعهم في كل مكان .

فالיום وقد تم استكشاف الماضي ، رغم بعد السنين ، واستكشافات الشرق ، رغم بعد المسافات ، اليوم أصبح الطريق مفتوحا أمام مغامرات جديدة في عالم الصوت والتلوين والبناء الموسيقي ، فلعل هذه المغامرات الجديدة تتيح للشرق (المغنى) وللغرب (العازف) أن يتقابلا على الأرض المحايدة ، أرض الموسيقى الالكترونية وأن يلتقيا في ميدان مشترك ما دام كل منهما محتفظا بكيانه واستقلاله حريصا على شخصيته وطابعه ، ولعل هذا العصر الجديد أن يفتح للموسيقى آفاقا ، لم تتخج معالمها بعد ، ولكنها تدعو الى التساؤل «نشر بخير كبير» .



الصورة الأسطورة في فن محمود سعيد

بقلم : رمسيس يونس



(اللقط الأبيض ١٩٦٧)

من أجل لوحات محمود سعيد وأشدها لفتة : اللقط هنا - كالجماد
في لوحة « النزهة » - حيوان خرافي ، والنساء - وبخاصة
الشقرة، منهن - أشبه بالهوريات أو عرائس البحر .. أو ليس
في أجسادهن ما يوحي بطبيعة الأسماك ..

إن يكون شيئاً آخر غير المضمون الفني ، أو على
الأصح المضمون الاستيثقي Esthétique
٣ - المكون أو المضمون الكامن : وهو ما قد
ينطوي عليه الأثر الفني من قوة إبداعية ، تثير من
الشاعر ما يتعدى مضمونه الاستيثقي ، وتتردد
له في النفس أصداؤه عميقة . وهذه صفة لا يتميز
بها غير القليل من الأعمال الفنية ، ذلك أن الشائع
من أعمال النحت والتصوير - وأقلها قيمة - هي
تلك التي يقتصر مدلولها على وصف موضوع معين،
بحيث لا يكون لها قيمة خارج هذا الموضوع ، وتليها
في القيمة الأعمال الفنية ذات المضمون ، أي تلك
التي ترقمك على تأملها حتى وإن جهلت أو تجاهلت
موضوعها . أما الآثار الفنية التي لا تستوقفك
فقط بجمالها أو فنتتها ، وإنما تتردد لها في نفسك
أصداؤه لا تدرى على الفور كتنها وتستحوذ صورتها
على خيالك ، فهي الآثار الموحية النادرة حقاً ، التي
لا ينساها المرء إذا ما رآها .

ولنضرب على كل ذلك مثلاً بهذا البيت الشهير
من الشعر الذي حفظناه ونحن صغار ، ولم نزل

نحب أن نميز في الأثر الفني بين ثلاثة مستويات
من المعاني :

١ - الموضوع : وهو ما يدخل عليه الأثر الفني
دلالة ظاهرة ، ويلخصه في غالب الأحيان عوالمه
ونقل على وجه الأعمال - أن الموضوع هو
الجانب القابل « للتلخيص » من الأثر الفني ، أو
القابل للترجمة ترجمة حرفية إلى لفظة أخرى .
وهذا التلخيص يكون على أسره في فنون الأدب -
باستثناء الشعر ، ثم يزداد صرا مع انتقالنا إلى
الفنون التشكيلية الوصفية ، حتى إذا بلغنا ميدان
الفنون المجردة - كالوسيقى مثلاً التي يمدحها
البعض بمشابهة المثل الأعلى للفنون كافة - كاد هذا
التلخيص يصبح في حكم المستحيل .

٢ - المضمون : وأقرب تعريف له أنه الفارق بين
هذا التلخيص والأثر الفني في ذاته ، أي بالصورة
التي تجسم فيها ، بجميع تفاصيلها وظلالها
وأنوارها . وهناك من النقاد من يميز بين الشكل
والمضمون ، ولكن هذا التمييز أن جاز في بعض فنون
الأدب ، فإنه لا يجوز فيما يتعلق بالفنون التشكيلية،
بحكم أن لغة الشكل هي لغة التعبير وسداه في هذه
الفنون . فلذا غلبت النزعة الزخرفية على العمل
الفني ، كان المضمون - وليس مجرد الشكل -
جمالاً . نريد أن نقول أن المضمون في الفن لا يمكن

تردده السنننا ونحن كبار ، على خلاف مئات أخرى من أبيات الشعر التي حفظناها ، ولكنها امتحت من الذاكرة أمحاء ، ونعني بهذا البيت قول امرئ القيس :

مكر مفر مقبل مدبر مصفا

كجلمود صخر حطه السيل من صل

فلو أننا لخصنا هذا البيت أو ترجمناه ترجمة حرفية إلى لغة أخرى ، بل حتى لو نقلناه إلى لغة عربية أخرى مع أدنى تعديل في اللفظ ، فقلنا مثلا : انه يكر ويفر ويقتل ويدبر في آن واحد مثل قطعة كبيرة من الصخر اسقطها السيل من ارتفاع شاهق - لما تجاوزنا في ذلك حدود « الموضوع » دون أن نلمس شيئا من مضمون هذا الشعر .

فما هو المضمون إذن ؟

هل هو معاني المفردات مجتمعة ؟ هل هو موسيقى الشعر أو جرسه ؟ لا هذا ولا ذاك ؟ وإنما هو شبه مزيج كيميائي من المعاني والأنغام ، يخلق منها شيئا جديدا ، ونحن نختلف كل الاختلاف عن المعاني في ذاتها ، وعن الأنغام في ذاتها . هذا يعني بالإنغام مجرد وزن الشعر ، وإنما نعني بالمعاني الألفاظ الباطنة التي تصوغها الحروف بمطاربها المختلفة وتناوبها بصورة معينة ، كتتابع الميم ونون التثوين بانتظام في الشطر الأول ، ثم تردهما في الشطر

« ميناء بيريه عند الفجر » (١٩٤٩)

لا نكاد نعثري في هذه اللوحة على غير الخطوط المتعرجة ، وكأننا بصمد لوحة تكعيبية . غير أن الضوء المسكوب على مسطحة الماء وعلى البناء الكبير ، والبرقار المتصاعد من مدخن السفن ، يظللان من حدة هذه الخطوط ويكسيان اللوحة حلة وطربا



الثاني مع تقابلهما معا في حرف « من » مثلا ، أو كنتاظر « مفر » و « صخر » في الشطرين ، أو كوجود حرف الطاء ذات الوطء الثقيل في كلمة « حطه » بمفردها .. والألحان الباطنة في الشعر قد تكون « زخرفية » أي مطربة فحسب ، كما قد تكون « تمبيرية » مثلما هو الحال في هذا البيت من الشعر .

ولا يختلف الأمر كثيرا في الفن التشكيلي ، فليس مضمون العمل الفني هو مجموع « الأشياء » التي يمثلها - الوجه أو الشجرة أو الصخرة أو السماء أو البحر - ، هذه « الأشياء » التي تقابل مصالتي المفردات في قصيدة الشعر ، كما أنه ليس هو مجرد « العلاقات الشكلية » التي يخلقها الفنان بواسطة خطوطه وألوانه وظلاله التي تمثل الوجه أو الشجرة أو الصخرة ... هذه العلاقات التي تقابل الأنغام في الموسيقى أو الشعر ، وإنما المضمون « مزيج كيميائي » من هذه « الأشياء » وهذه « العلاقات » ، يخلق منها جميعا كائنا جديدا ذا معنى جديد ، ليس هو معنى الأشياء ولا معنى العلاقات بمفردها .

هذا المعنى الجديد هو إذن مضمون العمل

الفني (١) :

فما هو الكائن أو المضمون الكامن ؟

لنعد إلى بيت الشعر : ان مضمونه - أي ذلك المزيج الكيميائي الذي ذكرناه - يقترون في أذهاننا على نحو ما بصورة الفرس ، ولكننا نحس لهذا البيت من الشعر وقعا في أنفسنا يتجاوز بكثير نطاق هذه الصورة . ولا يكفي أن نقول تحليليا لذلك ان معاني الكر والفر ، أو الأقبال والأدبار ، أو الهبوط من علو

(١) هذا المعنى الجديد - وليس ما يسمى « بالمعاني » - هو ما ينبغي أن نوجد له معادلا حين ترجمة فن - كالشعر مثلا - من لغة إلى لغة ، ولا انصرفت الترجمة على « الموضوع » دون « المضمون » وهذا المعنى الجديد كذلك هو ما ينبغي أن يستخلصه الناقد في حديثه عن الآثار الفنية - ونحب أن نشير بهذه المناسبة - ولو أن ذلك يخرج من نطاق هذا البحث - إلى أن شعرونا بالفجأة عند قراءة ترجمة « مصالي » القرآن - التي يتميز بآنفه « التعبيرية » القوية - الصا يرجع في رأينا إلى أن الترجمة تناولت « الموضوع » دون « المضمون » الذي هو سر بلائمه وأماجه .



• التزعة • ١٩٣٥

نلتقي هنا بالتكوين الثالث أو الهرمى ، لير أن جاني الثالث في هذه اللوحة قوسان ليلان ترددهما أو تقابلهما الواسى اخرى من نوعهما في لياب النسوة وشراع المركب ورفية العمار . وينتمى من اللوحة بانحلالها سحر عجيب وكائنات يصعد حلم جميل او مشهد من الف ليلة وليلة

المضمون في فن محمود سعيد

وتشهد آثار محمود سعيد ، حتى عندما كان في العقد الثالث من عمره ، أنه قد أدرك منذ ذلك الحين أن وظيفة الفنان ليست هي تسجيل ما تقع عليه العين من مرئيات ، وإنما هي « تلحين » هذه المرئيات - كما يلحن الموسيقى عبارات الأغنية - وصياغتها من جديد في قالب فنى . وفى سبيل هذه الصياغة يلجأ فنانونا الكبار إلى « التحوير » . والتحوير عنده يعيل إلى الخطوط الهندسية البسيطة : الخطوط المستقيمة والدوائر والأقواس المنتظمة . تأمل مثلاً لوحة « أمومة » (١٩٣١) ترى السحب في السماء قد استحالت خطوطاً مستقيمة متوازية ، على حين استحالت سفن النخيل إلى شبه دوائر منتظمة . وتأمل لوحة « ميناء بيريه عند الفجر » (١٩٤٩) فانك لا تكاد تقع فيها على غير الخطوط المستقيمة ، وكأننا بصدد لوحة تكميلية . وفى لوحة « ساحات » (١٩٣٤) تبدو أجسام الفتيات وقد كادت تستحيل أسطوانات وكسرات سوية .

شاعق ، لا تنطبق على الفرس تخسباً ، فالذى نشعر به هو أن هذه المعانى ، في امتزاجها ذلك الامتزاج الكيميائى بالألحان الباطنة في هذا البيت من الشعر ، تتردد لها في أعماقنا - أى فيما وراء وقعها « الاستيتيكي » الواضح - أصداً أخرى قريبة ، أشبه ما يكون بالإحاديث الفانفسية التى تثيرها الرموز الأسطورية .

ونقل بعبارة أخرى - مع انتقالنا إلى ميدان الفنون التشكيلية ، ومع انتقالنا كذلك من وقع الأثر الفنى على مشاعرنا إلى مصدره في نفسية الفنان - أن المضمون هو ما يقصد إليه الفنان حين ينشئ لوحته ، أى حين يختار الموضوع ويرسم الخطوط ، ويعين الألوان ، ويحدد الأشكال ، ويلقى الظلال ويحبك التصميم .

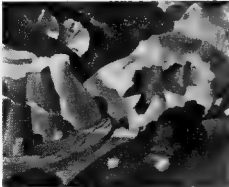
أما المكون فانه يتجاوز - فيما نخل - حدود القصد والتدبير ، إذ نحس كأنه يشع من بؤرة خفية في النفس ، أغلب الظن أنها هي التى كانت تشبع الأساطير العظيمة في قديم الزمان .

الاباطالية ، الا انه بلغا في ذلك غالبا الى الجهل والتصرع ، على حين كان أساندة عصر النهضة اميل الى الایماء والتلميح . وهذه خاصية من خواص فنه تسمه بطابع مستقل .

وقد اكثرت ناحية التصميم في الحديث عن المضمون في فن محمود سعيد ، دون ان نفعل ان هذا المضمون لا يعنى مجرد « العلاقات الشكلية » التي يخلفها الفنان في لوحته ، وانما هو - كما قلنا - مزيج شبه كيميائي بين هذه العلاقات وبين « الأشياء » أو المخلوقات التي تتمثل في العمل الفني . ولكن لا بد لنا ان نعترف مع ذلك بان ناحية التصميم هي الناحية الغالبة - على مستوى المضمون - في اعمال محمود سعيد . أي ان المفهوم الزخرفي للفن هو الذي يشغل ، فيما يبدو ، وعى الفنان أكثر من أى شاغل آخر عند انشاء لوحاته . (ونعني الزخرف بمعناه الرفيع ، وليس بمعناه المبتذل الشائع) . ولانستثنى من ذلك الا صور الأشخاص (البورتريه) حيث يدخل عامل آخر هو تصوير الشخصية ، كما نستثنى بعض اللوحات الرومانسية النادرة ، كالنيران المشتعلة في كوخة « الهجرة » أو كالوج النائر في لوحة

« البحر الأحمر » : محجر التلك بمحافظة (١٩٤١)

قال الفنان في السنوات الأخيرة في تصوير مناظر الجبل - وهذا اتجاه يدل على التساع التي نلاحظها في « الفكر الطبيعي » في عصر ، بعد ان كانت - وما زالت عند الكثيرين - محصورة في ذلك الشريط الضيق الذي يمثل وادينا الأخضر ، شيله وحولته ونخله . وتلاحظ في هذا المشهد الرائع ذلك الجو « السري » - بل الأسطوري - الذي تتميز به معظم لوحات محمود سعيد .



فما مصدر هذه النزعة الى التصوير الهندسي الصريح عند محمود سعيد ؟ يذهب معظم النقاد (١) الى ان مرجع ذلك هو تأثر الفنان بالمدرسة التكعيبية الحديثة ، التي هي في حقيقة امرها بمثابة الخلاصة للانجذاب الكلاسيكي في الفن . غير اننا لا نستبعد - رغم عدم اتكانه لهذا التعامل - ان يكون لنشأة الفنان في بيت يزخر بالتحف العربية - من عمارة وأوان ومشربيات - دخل في هذه النزعة التي ظلت تلازمه حتى في اعماله الأخيرة .

وتحوير الأشكال في فن محمود سعيد ليس غاية في ذاته ، وانما هو واسطة لعبك تصميم اللوحة وربط اجزائها في كل متسق منسجم . وهذا التصميم يتبع على الدوام النمط الكلاسيكي من حيث موازنة الكتل واستخدام الخطوط المتوازية أو البناء الهرمي ، حيث تلتقي الخطوط المتسدة من قاع اللوحة في قمة بأملها ، كما في لوحة « الزهرة » أو « الشواذيف » أو « نادية والكناري » أو « المدينة » . وأحيانا تتخذ هذه الخطوط الهرمية صورة أشبه بالمروحة ، فتبدو اللوحة وكأنها مجموعة من المراوح المفتوحة بدرجات مختلفة ، والتي تتقابل خطوطها أو تتقاطع فيتألف منها شكل اقرب الى النسيج المضفور . وفي احيان قليلة بلغا الفنان الى التصميم الدائري ، كما في لوحة « الصياد العجيب » أو « الذكر » . ولكننا لا نكاد نمرر قط في لوحاته على الشكل الحلزوني مثلا ، هذا الشكل الذي شاع استعماله بين المصورين منذ عصر « الباروك » حتى العصر الرومانتيكي .

والتحوير يخدم غرضا آخر عند الفنان ، وهو انه يساعده على خلق الأشكال المتشابهة التي يرددها في أنحاء اللوحة ، كما تتكرر التفعيلة في بيت الشعر ، أو كما يتردد اللحن في مسرى القطعة الموسيقية .

ولكن اذا كان محمود سعيد في تصميم لوحاته ، انما يسلك نفس السبيل الذي سلكه ائمة فن التصوير من قبل ، وبخاصة منذ عصر النهضة

(١) راجع مثلا كتاب « محمود سعيد » لبيرو الدين أبو غاري . ونحب ان نشير هذه الفرصة لشكر زميلنا الأستاذ أبو غاري على تفضله بالسماح لنا بنقل بعض الصور من مؤلفه القيم .



• المدينة • (١٩٣٧)

أكبر لوحات مجموعته سميدهم فيها عدة مشاهد كان قد صورها من قبل في لوحات مستقلة • واستأثر على وجه التحديد لما عاينته على بالناس ونحن نتأمل هذه اللوحة تلك الأنانية القديمة التي كنا نردها ونص صغار : • هنا ملصق وهنا ملصق • • وهنا عرايس يتترى • • ولكن انهم هنا الأنانية (اليسر بالة ؟) من عالمنا شاهد على احساننا باننا بلزاه عالم الغرب الى الخرافة منه الى الواقع • • وهنا بالفعل ثلاث عرايس مرصوة • • وهنا انصابت على البحر وس على اليسار • وشراطين كيبسون على اليمين وشراطين كيبسون على اليسار • • ثم بالغ الرسام على اليمين ذواك الحمار على اليسار • • ما أشبه هذا الأسلوب في العرض بأسلوب الوصف في كثير من حكاياتنا الشعبية

هذا النظام • دون أن تغلب عليه مع ذلك • وهذه العورة تتحد صورة أخرى في الشر الذي يكاد

عاصفة على الكورنيش • حيث تظهر بمعه فائرة وسط النظام الكلاسيكي المحكم • تنمرد شيئاً ما على



• نساء • (١٩٣١)

المسحوب في هذه اللوحة مجموعتان من الطغراف المستقيمة المتوازية • نردها في أسهل اللوحة الطغراف شبه المتوازية التي يرسمها الجسر وجانبه الأيسر • وسف التظيل دوائر منتظمة • نردها وسط اللوحة

أثناء الفراغ

ولا شك فوق ذلك في أن من عوامل هذا السحر تلك الفتنة المشعة من ميون « بنات بحرى » والتي تنبض بها شغافهن وأجسامهن .

ولكننا نعتقد أن هناك عاملا آخر يلعب دورا جوهريا في بعث هذا التأثير فينيسيا ، وهو عامل التحوير . فهذا التحوير الذي يعمد اليه الفنان ، فيما يبدو ، لمجرد تبسيط الخطوط والأشكال وحك التصميم - أى أحكام « هندسة » اللوحة ، يؤدي في نهاية الأمر الى خلق كائنات ومخلوقات وأجواء اقرب الى عالم الخيال أو الأسطورة منها الى عالم الواقع . وليس من دأب فننانا تصوير الأساطير ، فاننا لا نعرف له في هذا الباب غير لوحة واحدة قديمة بعنوان : « القديس يوحنا والثنين » (١٩٢٧) كما أنه لم يسع قط الى تصوير حكايات « الف ليلة ليلة » مثلا ، أو « الزير سالم » أو « أبو زيد الهلالي » أو « الشاطر حسن » أو « جحا » أو « أم السعير » أو « ست الحسن والجمال » أو نحو ذلك من الشخصيات التي تحفل بها حكاياتنا الشعبية ، ولكننا نشعر على نحو ما بأن العديد من المخلوقات الغريبة التي تطالمت في لوحات محمود سعيد ، هي من جنس هذه الشخصيات .

وهذه المخلوقات الغريبة - سواء منها الرجال ام النساء ام الحيوانات - بالوانها الدافئة الفاخرة ، وبما يحف بها من منازل وأشجار وشرائع وأجواء وأضواء « مسرحية » ، هي التي تجعل العديد من لوحاته - في ذاتها - شبه أساطير ، وهي التي تحمينا على القول : أن هذا الفنان الذي لم يصور قط الأساطير ، هو في الواقع خالق « الصورة الأسطورية » في فننا الحديث .

وربما كانت « ذات الجداول الذهبية » (١) (١٩٣٣) و « القط الأبيض » (١٩٣٧) و « النزهة » و « المدينة » (١٩٣٧) و « السباحات » (١٩٣٤) و « محجر النك بحماسة » (١٩٥١) - اقرب لوحات محمود سعيد الى تأكيد هذا المعنى .

(١) انظر الصورة الخلفية للغلاف وهي من اقرب لوحات الفنان وانظرها الى عالم الأساطير ، وكأننا لسنا بصد امرأة من الانس وانما مخلوقة من الجن - لها اثنى عشر حائل تمثل فيه فتنة المرأة وحاذيتها وشيطانيتها وبهيبتها في آن واحد ، أي تلك الممثلة التي الصلها خيال الرجل بصورة المرأة وعبر عنها في أساطيره منذ خلق حواء .



حلقة الذكر (١٩٣٦)
كان طبعيا أن يلجأ الفنان الى التصميم الدائري - بل العائزوني - لتصوير « حلقة » الذكر ، والظلال التي جعلها الصور منحرفة تساعد على الابعاد بدوران الحلقة

ينبعث من معنى « ذات الجداول الذهبية » ولي البركان الذي يكاد يتفجر من تحتها وأوجنتها .

« الصورة الأسطورية » في فن محمود سعيد

ولكن اذا كان المفهوم الزخرفي للنفس والنظام الكلاسيكي هما اللذان يودان في أعمال محمود سعيد ، من حيث مضمونها الاستيعابي ، فاننا لنشعر مع ذلك بنوع قريب من السحر ينبعث من العديد من هذه اللوحات ، ويتعدى علينا تفسيره بالاستناد الى هذا المفهوم أو هذا النظام . - فمن أين ينبع هذا السحر المثير القريب ؟

لا شك في أن للألوان الدافئة الفاخرة التي يستخدمها الفنان دخلا في هذا السحر ، هذه الألوان التي تذكرنا في احيان كثيرة بالأحجار الكريمة أو الطنائس الشرقية أو بعض الزخارف التي تزين جدران المساجد .

ولا شك كذلك في أن للأضواء الذهبية - او الفضية في بعض الأحيان - والظلال الكثيفة التي تكتنف هذه الألوان ، دخلا أيضا في هذا السحر .

إلى العلوم



بقلم : الدكتور محمد محمود غالى

ثمة ملاحظات أربح نذكرها في مستهل هذا المقال بميلاني بدأ عام جديد من أعوامنا التي قد تكون بالنسبة للكائن الحي أعواما قليلة تنتهي بفنائها ، أو قد يستد الأجل به الى ملايين أخرى من السنين ، يستمتع فيها بمدينة فوق حد الوصف ، هذه الملاحظات التي نساوع بذكرها في هذه الأيام المشحونة بالتوتر المليئة بالقلق هي :

الأولى : أنه بينما القت ألمانيا واليابان من جانب وانجلترا وفرنسا وروسيا وأمريكا من جانب آخر ما زنته ثلاثة ونصف مليون طن من المواد المتفجرة في الحرب العالمية الثانية ، فإن العلوم قد تقدمت للحسد الذي أمكن فيه اليوم صناعة قنابل « فوق هيدروجينية » قوة القنبلة الواحدة منها خمسمائة مليون طن من هذه المواد الشديدة الانفجار أي قدر كل ما ألقاه المتحاربون في الحرب العالمية الثانية ١٥٠ مرة •

واكرر القول أن قنبلة واحدة من النوع الذي توصلوا اليه تساوي ١٥٠ مرة قدر عشرات الألوف من القنابل التي أقتها جميع الدول خلال ست سنوات •

(شكل ١)

أول قنبلة ذرية في العالم لحرقها الأمريكان في صحراء « نيفادا » في شهر يوليو سنة ١٩٤٥ •



وقد دجروا فعلا من هذه القنابل خلال التجارب الذرية المؤسفة التي أجريت حتى الآن قنابل قوة الواحدة منها خمسون مليون طن من المواد شديدة الانفجار ، وتتسادل الواحدة منها قدر ما فجسره المتحاربون خلال الحرب الأخيرة ١٥ مرة .

الثانية : لقد أصبح من المستطاع اليوم حمل هذه القنبلة في طائرة واحدة واستطاعها وتفجيرها برماثل لا سلكية ، وكما أنه يمكن إرسالها في صواريخ عابرة للقارات والمحيطات الى أى مكان من سطح الأرض مهما بعدت المسافة .

الثالثة : هذه القنابل النووية تختلف عن القنابل الأخرى التي يعرفها الإنسان حتى عهد قريب ، فهي لا تقتصر على عمليات هدم المدن وتدمير المنشآت وبالتالي قتل الإنسان ، بل إنها تترك في الجو غبارا ذريا ذا اشعاعات قاتلة يدور مع الهواء حول الأرض عدة مرات ، ويتساقط مع معه السنين على المساء والنبات فيصبل الاشعاع الذرى البتسا عن طريق لعلوم الحيوانات التي ناكلها والألبان التي هي غذائنا وغذاء أطفالنا بل عن طريق الخضراوات التي تكون جزءا هاما من غذائنا ، كذلك مياه الأنهار التي لا غنى لنا عنها .

الرابعة : أن لدى الدول التي تملكها قدرة عشرات بل ربما مئات من هذه القنابل الخطيرة ، وهي كافية في حرب نووية بإنهاء الحياة كلها من على هذا الكوكب الوديع الدوار .

تلك حقائق علمية ثابتة يعلمها أكثرية العلماء والمتخصصون ومن أسف أن تتوالى الأزمات وأخرها أزمة البحر الكاريبي ، وأزمات زماننا لا تختلف في حقيقة أسبابها عن كثير من الأزمات التي مرت في تاريخ الإنسان .

شيء واحد نعرفه حق المعرفة ، هو أن لكل أزمة مظهرها كاذبا لم يكن بحال السبب الحقيقي في اشعال نيران الحرب ، بل أن هناك أسبابا خفية وراء كل حرب هي التي تبدأ بسبب تافه يتخذ المفسر سببا لانارتها ، وليس أدل على ذلك من أن الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) التي مات فيها عشرون مليونا من البشر كانت بسبب مقتل ولي عهد النمسا بينما سببها الحقيقي رغبة ألمانيا في الحصول على

مستعمرات لها أسوة بالدول الأوروبية الكبيرة ، ولما أعلنت الحرب على فرنسا دخلتها إنجلترا واشتركت فيها أكثر من خمسين دولة منها أمريكا التي رجحت كافة الحلفاء ، فانتصروا على الألمان وأملوا عليهم شروطهم بمعاهدة فرساي المعروفة .

وظل السبب الحقيقي في إثارة هذه الحرب قائما في روس الألمان ، فلما جاء هتلر تدرج بسبب ظاهري أسمائه أزمة دالزنج ، ودخل الألمان بولندا ، واشتعلت الحرب المالية الثانية ، ومات فيها هذه المرة أربعون مليونا من البشر .

كذلك أزمة البحر الكاريبي والإنسان والأربعون قذيفة روسية ذات الروس الذرية التي كانت لدى كاسترو ، كانت تكون سببا ظاهريا في حرب نووية ممصرة ، وهي تخفي وراءها الصراع المعروف بين نظامين اقتصاديين في العالم ، ولكننا يجب أن نمنهل هذه المرة في ذكر كلمة حرب ، ونتمتع بجسماتها ، ونظيل النظر في نتائجها ، فهي سوف لا تكون صراعا تقتصر فيها دول وتندحر أخرى ، أو تطرفها مبادئ وأنظمة على حساب أنظمة ومبادئ أخرى بل إنها هي حرب نووية بكل معنى هذه الكلمة الخطيرة ، تتعلق عليها بقاء الإنسان على هذا الكوكب .

ويتسائل القارىء كيف السبيل للإنسان أن هناك قنابل قوة الواحدة منها أكثر من مائة مليون طن من المواد الشديدة الانفجار ، أى أضعاف أضعاف قدر جميع القنابل التي الفاها المتحاربون خلال الست سنوات المتوالية من الحرب ؟

وهنا نتقدم بشرح موجز يمكن أن يتابعه القارىء، ولا أود أن نمناسق خلاله الى تفاصيل العلوم الذرية ، فلا مقال واحد ولا عشرة تكفى لكى نقف على أرجلنا لمعرفة كنه الذرة وعالمها العجيب ، وما تم بشأنها من كشف في القرن الذى نعيش فيه . انما اكتفى بشرح بعض المعلومات العامة التي توصل اليها الباحثون لصناعة هذه القنابل النووية ، ولهذا نشرح في بضعة سطور طريق الحصول على مانسميه اليوم قنبلة ذرية عادية ، ثم الحصول على قنبلة

هيدروجينية ، ثم القنبلة الأخيرة التي سموها فوق هيدروجينية .

والقنبلة الذرية العادية وقوتها من ألفين إلى مائة ألف من المواد الشديدة الانفجار - هي قنبلة انشطارية ، كانت نتيجة لكشف العالم الألماني أوتو هابر ، Otto-Haber ، وقد سمعنا العام الماضي أنه سيزور الجمهورية العربية المتحدة ، والفكرة في هذه القنبلة أنه إذا أمكن أن تنقسم أو تنشط نواة الذرة في عنصر اليورانيوم أو البلتيوم مثلا ، وهذا أثقل العناصر المعروفة ، بطريقة أن الجسيمات المنهارة في الصغر التي يطلقون عليها النيوترونات Neutrons ، وهي إحدى مكونات نوايا الذرات تخرج وتصيب نوايا الذرات الأخرى في قطعة اليورانيوم نفسها فتشطرها من جديد ، وتستمر عدوى الانشطار ، فانه من المعروف أن مجموع كتل أجزاء النواة المنشطرة أقل من كتلة النواة الأصلية ، وهذا الفرق في الكتلة يتحول إلى طاقة بمقتضى قانون وضعه العالم الكبير أينشتاين Einstein ونتيجة للنسبية (١٩٠٥) وهذه الطاقة كبيرة جدا ، إذ من المعروف أن كيلوجراما واحدا من أي مادة فلنا كان أو ماء أو هيدروجينا أو يورانيوم أو أي عنصر آخر إذا تحول كله إلى طاقة فإلى الطاقة التي نحصل عليها من هذا الكيلوجرام الواحد أقل من ألف المهندسين تعادل ٢٣٥٠٠ مليون حصان ساعة ، وحديث بالذکر أن هذا الانشطار المتسلسل حدث في اليورانيوم الذي وزنه الذرى ٢٣٥ وليس في اليورانيوم الموجود في الطبيعة ووزنه الذرى ٢٣٨ .

أما إن قوة القنبلة الواحدة تختلف من ألفين إلى مائة ألف طن من المواد المتفجرة فذلك لأنه من حسن الحظ وجد الباحثون أن هناك حدا أدنى لكمية اليورانيوم أو البلتيوم المنشطر ، وهناك حد أعلا لكميته ليحدث الانفجار ، بحيث إذا قلت الكمية عن هذا الحد الأدنى خرجت جميع النيوترونات المسببة للانفجار إلى الخارج ، دون أن تعمل على حدوث الانفجار ، وإذا زادت كمية اليورانيوم أو البلتيوم عن حد معين فإن النيوترونات تمتص كلها في الداخل ، ولا يحدث الانفجار ، لذلك كان هذا التحديد في الطاقة التي نحصل عليها من القنبلة تحديدا حددته الطبيعة ، ولا يمكن أن تتجاوزه بأية حال .



شكل (٢)

القنبلة الهيدروجينية التي فجرها في تينيسيس في أول نوفمبر سنة ١٩٥٢ ، أخذت الصورة الأولى فوق السحب على ارتفاع ٤٠٠ متر ومن مسافة ٨ كيلو مترا من مكان التفجير

وأول هذه القنابل الذرية العادية تلك القنبلة التي فجرها الأمريكيون في صحراء نيفاذا في يوليو سنة ١٩٤٥ - شكل (١) ، ثم قنبلة هيروشيما في ٦ أغسطس من السنة ذاتها ، وقنبلة ناجازاكي بعدها بثلاثة أيام ، ثم القنابل التي فجرتها الحكومة الفرنسية منذ عامين في صحراء الجزائر قريبا منا .

أما القنبلة الهيدروجينية فلكي نفهم شيئا عن تفاصيلها فإنا نتطلع في ذلك إلى الشمس والنجوم فهي شبيهة في تكوينها وفي انفجارها بالحدث داخل الشمس .

تري ما هو مصدر الحرارة التي تصلنا من الشمس والضوء الساطع الذي نراه ؟ لقد ثبت بالوسائل العلمية التي لا يتطرق إليها الشك أن هذه الحرارة والضوء هما نتيجة لتحول

نور من عنصر الهيدروجين اخف العناصر الى عنصر الهيليوم ثاني العناصر ، وان هذا التحول يتم بعيت ان كل اربع ذرات من الهيدروجين تتصلج لتكوين ذرة واحدة من الهيليوم ، ويلاحظ ان كتلة الذرة الجديدة اقل من مجموع كتل الأربع ذرات المتقدمة ، وعلى ذلك ، وحسب نظرية اينشتاين فان هذا الفارق تحول من مادة الى طاقة واشعاع .

وقد استطاع الباحثون باستخدام الهيدروجين ونظائره ومن طريق يختلف عن الحوادث في الشمس ، من القيام بمثل هذه العملية من التحول التي تلتمح فيها ذرات خفيفة لعمل ذرات أثقل منها ، وكان اختيارهم نظائر الهيدروجين ، وبذلك حصلوا من عملية الالتحام على الطاقة المطلوبة ، ولزم لذلك حرارة عالية جدا حوالي مليون درجة ، وهي مثل الحرارة الموجودة في الشمس ، وقد حصلوا على هذه الحرارة بتفجير قنبلة ذرية عادية وسط هذه النظائر الهيدروجينية ، فتعمل على اندماج نوياتها ونقص مجموع كتلتها على حساب طاقة فوق حد الوصف .

ويلاحظ انه لا يوجد حجم حرج لهذه القنبلة كما هو الحال في القنبلة الذرية العادية ، فكلما كانت النظائر القابلة للتفجير كبيرة كلما كانت القنبلة كبيرة ، وقد أمكن الحصول على قنابل هيدروجينية قوتها من مليون الى عشرة مليون طن من المواد الشديدة الانفجار ، وفي الصورة شكل (٢) منظران لتفجير هيدروجيني . وقد أخذت الصورة الأولى فسوق السحب وعلى ارتفاع أربع مائة متر ومن مسافة ثمانين كيلومترا من مكان التفجير .

• • •

والنوع الثالث هو القنابل فوق الهيدروجينية ، وفي هذا النوع أحاطوا القنبلة الهيدروجينية السابقة باليورانيوم الصافي ، أي الذي وزنه الذري ٢٣٨ والذي كان لا ينفجر في القنابل الغنية العادية ، وقد وجد للاسف أنه في الحرارة العالية جدا للقنبلة الهيدروجينية يصبح هذا اليورانيوم قابلا للتسلسل والانفجار ، وهو زهيد الثمن بالنسبة لليورانيوم ٢٣٥ الذي صنعوا منه القنبلة الذرية العادية ، وبذلك زادت قوة تفجير القنبلة الواحدة الى مائة مليون طن من المواد المتفجرة ، ويقال الى

خمسائة مليون طن كما طالعنا به أخيرا الأنباء ، وعلى هذا الأساس فالقنبلة الأخيرة الخالصة تسمى بثلاث مراحل .

المرحلة الأولى انفجار قنبلة ذرية عادية تعمل على التحسام نظائر الهيدروجين فتكون القنبلة الهيدروجينية ، وهذه من حرارتها العالية جدا تحدث في اليورانيوم العادي الموجود حول القنبلة انفجارا متسلسلا يزيد في قوة القنبلة ، وهذه المجموعة كلها تكون القنبلة فوق الهيدروجينية .

• • •

وهكذا استطاع الانسان أن يحيل جزءا من العناصر الموجودة تحت يديه في كوكبه البارد الأرضي ليكون جزءا او قطعة من الشمس ، ولكن ليس على مسافة ١٤٩ مليون كيلومترا ، وهي المسافة التي تفصلنا عن الشمس وانما على سطح الأرض ذاتها ، وأصبح لديه الامكانية لتكون هذه القطعة من الشمس فوق مدينة كبيرة كلندن او موسكو او نيويورك .

ولنتضمن قليلا فنود لقصة الشمس ذاتها وكواكبها التسعة ومن بينها الأرض التي تعيش عليها .

يقولون انه في زمان سحيق ، ومنذ اكثر من اثنى مليون سنة اقتربت إحدى الشمس الكبيرة من شمسنا ، فأحدثت على سطحها مدا نتيجة للجاذبية كذلك المد الذي يحدثه القمر في بحارنا ، وكان المد كبيرا وشاهقا للمد الذي انفصل فيه جزء منها ، لا يزيد بحال حسب تقديرنا بنسبة واحد على مائة من كتلتها ، وهذا يساوي مجموع كتل الكواكب التسعة لمجموعتنا الشمسية ، وكان هذا الجزء من الشمس على حد خيالهم في شكل السيجار ودار هذا الجزء حولها ، ولكنه مع مضي الزمن انقسم الى تسعة أجزاء هي الكواكب التسعة المعروفة ، ومع مضي ملايين السنين أخذ كل جزء من هذه الأجزاء يبرد ويدور حول نفسه وحول الشمس بأمال الجاذبية وفق نيوتن وبمعال النسبية وفق اينشتاين . ثم أتى ساحر هو الانسان والذي لا ندرى كيف وجد وكيف نشأ على أحد أجزائها ؟ وأخذ قطعة صغيرة من الأرض بالذات ، وهو لم يستحضر نظائر هيدروجين الماء الثقيل أو الديتريوم في لغة العلماء أو الماء الثالث التريتيوم في لغة الفيزيين

حكمه ضد صاحب الحمار ، ولكن الحمار بدأ يتكلم في الحكمة ، وخاف القاضي أن يسرد الحمار قصة الرشوة ، فحكم القاضي بالمدل ، عند ذلك تحول الحمار الى انسان ، وقد تحقق في الواقع الشرط الثاني .

هذه الحكاية تذكرنا بأن الأرض جزء من الشمس وكان هناك شرطان ليتمكن أن يعود جزء منها ويستحيل الى شمس .

الشرط الأول أن يتمكن انسان ساحر من الحصول على قطعة من الأرض يحدث فيها السلسلة العجيبة المعروفة لأوتوهان ، وفي هذا تم الكشف عن القنبلة الذرية العادية ، والشرط الثاني أن يستطيع احداث حرارة عالية كتلك الحرارة الموجودة في الشمس يستعين بها لحدوث اندماج لبعض العناصر فوجد هذه الحرارة في القنبلة الذرية الأولى ، واكمل بها عملية الاندماج فأحال قطعة الأرض الى شمس ساطعة خطيرة عليه ، ومن يدري فربما تكون خطيرة على كوكبه الذي يعيش عليه ؟

هذا الساحر الجديد هو الانسان ، وهو اخشى ما نخشاه كل سطح هذا الكوكب الهادي الوديع .

لقد كانت قبيلتنا هيروشيا وناجازاكي سنة ١٩٤٥ انذارا للبشرية جمعا جعلت امثال فردريك جوليو كيري Follet Curi أحد جهابذة العلوم الذرية - وكان وكيل وزارة البحث العلمي في فرنسا ، واستاذ الفيزياء النووية في السوربون ، ورئيس محطة « زوى » Zouf الذرية التي شيدها داخل قلعة شاتيون « Chateau » في ضواحي باريس ، والتي زرتها خلال مؤتمر الجسيمات المتناهية في الصغر الذي انعقد في باريس من ٢٣ الى ٣٠ ابريل سنة ١٩٥٠ - أن يكتب في اعلا بوابة هذه القلعة من الداخل ويخط واضح كبير يراه كل زائر يزور هذا المغال الذري ، الذي كان من أوائل المغاللات التي صنعها الانسان - يكتب العبارة الآتية - :

« نحن هنا لا نصنع قنابل ذرية ، واذا أمرنا أن نقوم بصنعها فلن نصنعها » .

وكتب العبارة نفسها على كثير من الاجهزة الرئيسية داخل هذه المحطة الذرية ، واخسرت الحكومة الفرنسية في اليوم التالي للمؤتمر وفي اول مايو سنة

من الشمس أو الزهرة أو المريخ انما استحضرها من الماء ، كذلك اليورانيوم أخذ من الأرض ذاتها وأحال هذه الأجزاء التي هي في متناول يديه الى حالتها الأولى وجعل هذا الجزء - سواء في حرارته العالية (مائة مليون درجة) وقدرته المضيفة وقوة تدبيره - كانه جزء من الشمس .

هذه هي القنبلة المسسوق الهيدروجينية التي لا تحوي في مواد تركيبها الا اليورانيوم من الأرض ونظائر الهيدروجين من الماء ، وذلك هو المشهد الرهيب الذي أتم صنعه الانسان بمهارة منذ حوالي عشر سنين ، فقد فجر القنبلة الهيدروجينية في سنة ١٩٥٢ ومات اينشتاين سنة ١٩٥٥ ، ومات يوليو سنة ١٩٥٨ ، وعاش الاثنان وغيرهما من جهابذة العلماء ليشهدوا ذلك المشهد العجيب ويحضروا ويتابعوا هذه القصة الرهيبة التي انتهى اليها هذا الساحر العجيب - الانسان .

ولقد ذكرتنى هذه القصة بقصة « شهاب الدين وحماره » التي رأينا فصولها ومناظرها على شاشة التليفزيون في القاهرة ، وهي القصة التي تدور فصولها الرائعة على مسرح الجرائد القليلة الأيام .

يحكى أن رجلا اقتنى حمارا مسجورا أصيلة انسان ، وهذا الحمار لا يعود انسانا الا بشرطين كانا من فعل الساسح : الشرط الأول ألا يكذب صاحب الحمار أبدا طول حياته ، وعند بلوغ هذا الشرط الأول ينطق الحمار ، ولكنه يظل حمارا . والشرط الثاني أن يحكم القاضي في قضية تتعلق بصاحب الحمار حكما عادلا - عند وفاة هذا الشرط الثاني يعود الحمار انسانا .

وقد حدث أن ذهب صاحب الحمار الى السوق ليبيعه ، فأراد الناس أن يشتروا منه الحمار بمائة دينار فأبى صاحبه لأنه يعلم في قرارة نفسه أن ثمنه خمسة دنانير لا غير - كان هذا أصدق ما يتصوره الخيال ، وعاد الرجل بحماره الى عشته المتواضعة ، ولكنه لاحظ أن الحمار يتكلم ، فقد تحقق في الواقع الشرط الأول .

وكان لصاحب الحمار قضية تتعلق برجل سرق منه حطباً ، وذهب الرجل بحماره الى المحكمة ، وكان السارق قد تمكن من رشوة القاضي ، وأراد اصعاد

١٩٥٠ يوليو من جميع وظائفه ، ولكنه ظل عضواً في
المجمع العلمي الفرنسي الى أن مات سنة ١٩٥٧ ،
واستطاعت الحكومة أن تحصل على قنابلها الذرية
المعروفة وأنتى فجرت بعضها للامصف في صحراء
الجزائر منذ عامين أو ثلاثة كما هو معروف .

وتوقع الناس حرباً ثالثة ولكنهم ايقنوا أنها
ستكون حرباً نووية ، فقد سبق العلم الأخلاق ، وأنها
لا نعمل شيها بأية حرب سابقة فلا الحروب الصليبية
التي دامت حوالي مائتي عام ، ولا حروب هتلر الأخيرة ،
ولا كل الحروب التي سبقتها يمكن أن تعد شيئاً بجانب
ما توقعه العالم من حرب جديدة لا تبقى ولا تذر .
وعشنا على أعصابنا منذ اكتشف العلماء الطاقة الذرية
ومنذ علموا الكثير من أسرارها .

ونادى المنادى في بقاع كثيرة من الأرض أن الانسان
في خطر ، وحملوا اللقنات في أوروبا وأمريكا وغيرها
من القارات . هذه أطفال مع أمهاتهم تمر أمام مبنى
هيئة الأمم المتحدة في نيويورك ، وهذا فريق من
النساء والرجال يحملون لافتات أخرى في إنجلترا ،
بل وفي روسيا ، ان أوقفوا التجارب الذرية بكافة
أنواعها في الجو وعلى سطح الأرض . في باطنهم
أعدوا القنابل النووية بجميع أشكالها عادية
وهيدروجينية . . ونظر العلماء إلى الجنس البشري
والى الأطفال والأحفاد يرجون لهم سلامة ويودون لهم
رفاهية وسعادة .

وعلا الصياح في كل ركن من أركان الأرض .
واستحوذ الخوف على العقلاء ، وسارت البشرية في
مواكب السلام ، واقتنعت غالبية الشعوب الواعية
بضرورة إيقاف التفجيرات النووية بينما مضت
الحكومات في التوسع فيها ، وفشلت المؤتمرات التي
انعقدت لهذا الغرض النبيل تارة وتبعت تارة أخرى ،
وأصبحت جميعا على مفترق الطرق : أما زوال الجنس
البشري وأما بقاؤه على هذا الكوكب .

ودخل جهاينة الحركة السلامية السجون ، هذا
برتراند راسل Bertrand Russel الفيلسوف والعلامة
الإنجليزي المعروف الحائز على جائزة نوبل يضى فترة
قصيرة في السجن هو وزوجته كان مداها أسبوعاً
وما زال يناضل وسنه ٩٢ سنة في هذه الحركة
البريئة ، وهذا ليتولي Litoli من جنوب إفريقيا رأيناه

في التليفزيون يتسلم جائزة نوبل للسلام لسنة ١٩٦١
في الحفل السنوي التاريخي الذي ينعقد في استوكهولم
بخصوص هذه الجائزة الرفيعة ، ثم رأيناه تحتجزه
حكومة جنوب أفريقيا في منزله حتى سنة ١٩٦٤
امعاناً في هذا النظام المقوت الذي ينادى بالتفرقة
العنصرية .

وسارت المواكب وموجات الاحتجاج على التجارب
وصناعة القنابل النووية وتخزينها ، وسارت المثات
من هذه المواكب تبشر بعقيدة جديدة - السلام على
الأرض .

تري ماذا نحن فاعلون ورثة هذه الأرض التي كانت
مصدر جميع الديانات ، هذه الأرض ، الشرق
الأوسط ، مصر - فلسطين - الجزيرة العربية وغيرها
من البلاد المتجاورة - هذه الأرض التي غدت العالم
مدنية وعلماً وثقافة - هذه البقعة من العالم التي
عاصرت الديانة المصرية القديمة فعاشرت «أخناتون»
وعصراً فكرة التوحيد - هذه الأرض التي تعلم فيها
موسى في روايات عديدة ، وذلك مصداقاً لما ذكره
أيضاً الدكتور فؤاد حسنين في كتابه « من الأدب
العبري » بل وراى عيسى في اورشليم والقرص ،
وسأ فيها الاسلام بحمد عليه السلام في قلب
الجزيرة العربية ، يهدي الناس الى سواء السبيل .
هل يقوم الكتاب منا والعلماء والمفكرين بأقدس
رسالة عرفتها البشر ، والعمل على إيقاف هذا التيار
الجارف ، وهذه المشية الخطيرة نحو الفناء ؟

أم هل ننتظر حتى ينفخ في الصور ويصبح كل
ما خلقه الانسان من حضارة ، كل ما خلقه من كتب
كل ما تركه من صور خالدة وموسيقى رائعة ، كل
ما بناه من جامعات وأسمه من مكتبات ومباني -
يصبح كل هذا وغيره في نيران متأججة ، لا تحصل
أى شبيه بنار الفحم والنفط ، بل هي سفير النواة
الخطير ، سفير كسفير الشمس ؟

هذا تحليل للموقف الرعب الذي يعيش فيه
الانسان ، نظرت اليه من الزاوية العلمية التي أعرفها
وهذا نداء للمفكرين منا والأدباء والكتاب وأهل
الرأى والمعرفة في وطننا العزيز أن اتقنوا البشرية من
فناء محقق ، وأكرر كلمة جعلتها عنوان هذا المقال :
« اما سعادة وهناء واما شقاء وفناء » .

جوائز الدولة التشجيعية في العلوم



بمريضها : الدكتور أنور عبد العليم

كرمته الدولة في عيد العلم سنة عشر باحثا من أبناءها وهم الذين استحقوا جائزة الدولة التشجيعية للعلوم لعام ١٩٦١ ولتميز الأبحاث المنشورة خلال السنوات الثلاث الأخيرة التي تقدم بها هؤلاء الباحثون أبحاثا جديدة للعلم بوجه عام ، وتليد منها البلاد في حل مشاكلها العلمية بوجه خاص .

ولا ريب في أن كثيرا من البحوث التي قدمت كانت لها صفة تطبيقية ، وتليد بطريقة أو بأخرى في رفع مستوى المعيشة أو زيادة الإنتاج الزراعي أو الحيواني أو ذات صلة مباشرة بالصحة العامة . ولئن نسي الشياخ الوطني عزراة : العالم للمجتمع ، فقد حقق هؤلاء العلماء درجة الوطن فيهم ، واستحقوا فضلا عن الجائزة المالية التي فاز بها كل منهم وفردوها ٥٠٠ جنيه - ليا معنى أبدا أثرا - هو لقب - المواطن الصالح - وهؤلاء الفائزون هم

في العلوم الرياضية والطبيعية

- ١ - الدكتور محمود عبد الوهاب خليل : المدرس بالقسم الطبيعي بكلية العلوم بجامعة الإسكندرية لبحره في طبيعة الحوامد وحواس المائدة .
- ٢ - الدكتور وديع عطا اللهباني : استاذ الرياضيات الطبيعية بكلية العلوم بجامعة الإسكندرية لبحره في نظريات المروحة .

في العلوم الهندسية :

- ١ - الدكتور جلال شوقي احمد : الاساذ المساعد بقسم هندسة الإنتاج بجامعة القاهرة لبحرته للشركة في موضوع التريبت وتشكيل المعادن وسحبها .
- ٢ - الدكتور محمد اسماعيل إبراهيم راشد : الاستاذ المساعد بهندسة القاهرة لبحرته المتكررة في ميكانيكا أجهزة الطائرات وحساب الإجهادات في الأذراع المشورية .

في العلوم الجيولوجية :

- ١ - الدكتور رشدي سعيد : الاستاذ المساعد بكلية العلوم بجامعة القاهرة لإبحاثه المتعلقة بالتركيب الجيولوجي للطبقات والتي تساهم في الكشف عن البترول .
- ٢ - الدكتور عز الدين حليم : الاستاذ المساعد بكلية العلوم بجامعة عين شمس لبحرته في علم المعادن والكشف عن التعلل

في العلوم الزراعية :

- ١ - الدكتور محمود سليمان عطية : مدير بحوث الخضار بوزارة الزراعة لإنتاجه أصنافا جديدين الكرتب اليلدى وأصنافا من البطيخ المقاوم لمرض الذبول .
- ٢ - الدكتور خليل عبد القادر حمودة : المدرس بقسم الاقتصاد الزراعي بكلية الزراعة بجامعة الإسكندرية لبحره عن التحليل الاقتصادي التخطيطي للحدود الرامية الحالية والحدود البديلة .

في العلوم البيولوجية :

- ١ - الدكتور وكريا فؤاد احمد : بالمركز القومي لبحوث لبحونه المتكررة في تحفيز مواد جديدة من النباتات الصحراوية المصرية وأخصيه هذه المواد على إنتاج الأدوية .
- ٢ - الدكتور عبد الرحمن عبد القوي : لنجساعه في تحفيز مواد جديدة لحثها لنسج الدم في الدم .

في العلوم الكيميائية :

- ١ - الدكتور حامد خليفة : الاستاذ المساعد بعلوم القاهرة ، لايتكاره طرق تحليل جديدة لتعيين ملادير متناهية في الصغر من المواد .
- ٢ - الدكتور محمد فتحى عبد الوهاب : بؤسمة الطاقة الذرية لإبحاثه من النواحي الكيميائية والبيولوجية والاشعاعية في الإنسان والنبات والحيوان .
- ٣ - الدكتور يوسف اسكندر : استاذ الكيمياء العضوية الطبيعية بكلية العلوم بجامعة الإسكندرية لإبحاثه التي تعالج آلية التفاعلات الكيميائية العضوية .

في العلوم الطبية :

- ١ - الدكتور احمد عبد العزيز اسماعيل : الاستاذ المساعد بطب القاهرة لإبحاثه عن تفسيف الشرايين وروماتيزم القلب وأمراسي البلهارسيا والطحال وطرق علاجها .
 - الدكتور حسن عثمان سرور : الاستاذ المساعد بطب القاهرة لايتكاره عملية جديدة لعلاج حالات خبيث الجسمة وإقيامه بتدبيلات أوساسيه في عمليات أخرى دقيقة .
 - ٢ - الدكتور صلاح عواد حسن : الاستاذ المساعد بطب عين شمس لبحره الهامة في مرض شلل الأطفال وأمراسي سرور اتخذية عنه الأطفال
- كما فاز بجائزة المرحوم محمد أمين لطفى - للعلوم الرياضية - الدكتور محمد عطيه عاشور الاستاذ المساعد بقسم الرياضة بعلوم

القاهرة والجائزة المذكورة منحة لمدة عام في الخارج يسترب شهرى مع تكاليف السفر في الذهاب والعودة

لجان عليا تبحث مشاكلنا العلمية

صدرت قرارات السيد وزير البحث العلمى بتشكيل لجان عليا على مستوى الجمهورية تقوم بمشاكل العلمية الخاصة بتنمية الانتاج أو دراسة موضوعات علمية حيوية للتيسار ، وبذلك يسير التخطيط على أسس سليمة . وتولى اللجان المذكورة دراسة المشاكل ووضع برامج البحوث والإشراف على تنفيذها ومتابعتها ، ومن تلك اللجان :

١ - اللجنة العليا لأبحاث الثروة المائية : وتشكل من رئيس المجلس الأعلى للعلوم رئيساً ، والدكتور عبد الفتاح محمد وكيل جامعة الاسكندرية والدكتور حامد جعفر الأستاذ بجامعة القاهرة والدكتور أنور عبد المليم الأستاذ المساعد بجامعة الاسكندرية والدكتور عبد الحليم نصر محمد علوم الاسكندرية ، والسيد حسن رجب رئيس مجلس إدارة المؤسسة المصرية العامة للثروة المائية ، والسيد عادل المستكاوى مدير المؤسسة ، والمعيد يعزى السيد رنعت بالفلوات البحرية والسيد أحمد رنعت مدير عام الاحياء المائية وسكرتير عام المجلس الأعلى للعلوم .. أعضاء

وتولى هذه اللجنة تخطيط البحوث التى تصفد لاستغلال وتنمية السمكة السميكة فى البحر الأبيض والامصر والى البحيرات والينابيع الداخلية ، كما تمثل اللجنة على تولى تسير الاختصاصيين للقيام على هذا المجال وتنمية الموارد المائية الأخرى وحسن استغلالها .

٢ - اللجنة العليا لوقاية الشواطئ : لتشكيلها من رئيس المجلس الأعلى للعلوم رئيساً والدكتور حنين مصطفى استشارى الأستاذ بكلية الهندسة جامعة القاهرة والمهندس إبراهيم محمود كحل مدير عام الهندسة القوية بمصلحة الموانئ والملاحة والدكتور أنور عبد المليم رئيس قسم علوم البحار بجامعة الاسكندرية والمعيد يعزى السيد رنعت مدير المصايد والارصاد بالفلوات البحرية .

٣ - اللجنة العليا لبحوث اصلاح القرية المصرية : وتشكل من رئيس المجلس الأعلى للعلوم رئيساً ، ومن الدكتور أحمد خليفة مدير المركز القومي للبحوث الجنبالية والدكتور محمد عبد عباس مدير معهد الصحة المال بالاسكندرية والدكتور عماد محمود سلاط رئيس مجلس إدارة المؤسسة العامة للادوية والدكتور محمد حسين البيطاني وكيل وزارة الصحة والدكتور أمين زاهر وكيل وزارة الزراعة والدكتور رشوان فهمي تقيب الاطباء والدكتورين أنور الفتحي وأحمد حافظ موسى الاستاذين بكلية طب جامعة القاهرة والدكتور عياد مرجان الاستاذ فيرالفرد بجامعة الاسكندرية والدكتور محيى الدين عباس الخرافى الاستاذ المساعد بطب الاسكندرية والدكتور عبد الفتاح الشريف الاستاذ بالمعهد المال للصحة العامة بالاسكندرية والدكتور تولين أحمد حسن بوزارة الاسكان والدكتور سمير قنوى مدير مركز البحوث بمرسى الكيان .

وجدير بالذكر أن الوقت قد حان لتجميع جهود المتخصصين فى كافة شئون القرية فى النواحي الهندسية والزراعية

والاجتماعية والتعليمية وغيرها . لبحث مشاكل القرية المصرية ككل لا يتجزأ وسائل النهوض بها عن طريق الدراسة العلمية الواعية لهذه المشاكل .

والمتنسي عبد السلام هاشم مفضل عام المراسم والبيوت المائية الفنية بوزارة الاشغال والدكتور محمد جمال الدين مصطفى مدير شركة بورتلاند الاسمنت بطحوان والدكتور محمد عبد الفتاح القصاص الاستاذ المساعد بكلية علوم القاهرة والمهندس عبد محمد حسيبة المراقب العام للبحوث الفنية بوزارة الاسكان والمرافق والمهندس محمد مصطفى اسماعيل المكي كبير المهندسين المدنيين بمصلحة القواني والمنازل والدكتور ابراهيم مصطفى الاسطوى الاستاذ المساعد بمصلحة القاهرة والمساعدة رئيس المؤسسة المصرية العامة للثروة المائية ومعاظم الاسكندرية والبحيرة وكمر الشيخ ودعايل ووديسيد والسويس بالإضافة الى سكرتير عام المجلس الأعلى للعلوم .. أعضاء

وتتمثل اللجنة المذكورة على تنظيم دراسة المناطق المعرضة لنحر البحر والصل على إقامة الموانئ والكسبات التى تمنع يلدن سواحل شمال الدلتا من نحر البحر ، ويجدر بالذكر أن لمة مناطق عند برج البرلس ودعايل وغيرها تآكل فيها الساحل بما يزيد على ثلاثة كيلو مترات خلال المائة عام الماضية . ولاتزال آثار الطوابى الفنية التى أقيمت على المناس على الشاطئ نفسه مضمرة اليوم تحت سطح الماء كما تهدف اللجنة أيضاً الى حماية بوليفير البحيرات من الأمطار والترسيب بالرمال والصل على بقائها مفتوحة تيسيراً للبحر لاسلام الاقتصادية كاسماء البورى والطوبار الى البحر للترافى وحى التى تعود ذريتها لشربة مرة أخرى فى ملك البحيرات .

موضوع العلم : ثورة فى ميدان القوى المحركة

« كواكب الكهرباء من الحرارة »

من المواضيع الهامة التى تشغل بال كثير من علماء الطبيعة اليوم موضوع توليد الطاقة الكهربائية من مصدر حرارى مباشرة دون ما حاجة الى قوس أو خلايا تدور فى جهاز التوليد .

وتختلف هذه الصكرة عن الطريقة التقليدية المعروفة لتوليد الكهرباء والتى لا تزال تستعمل حتى الآن والى تعتمد أساساً على فكرة « المولد الكهربائي » الذى يمدد بالكهرباء التى يستعملها حالياً فى الإارة وإدارة المصانع . ونظرية المولد الكهربائي د الدينامو يعرفها تلاميذ المدارس الثانوية وتعتمد على دوران سلك نحاسى « ملف » فى مجال مغناطيسى . ويتم الدوران المذكور بواسطة التربينات المصروفة التى تعتمد على مساقط المياه أو بواسطة ماكينة تدور بالوقود أو البنزين .

أما فى النظرية الجديدة فإن الطاقة الكهربائية يسكن توليدها مباشرة من الحرارة بدون حاجة الى « الدينامو » المعروف . ويعددهم هذه الطريقة على أمراء تير من العلم المسح لدرجة حرارة عالية جداً بين قطبي مغناطيسى قوى .

والمعروف أن الفسارات « تايين » اذا سخنت لدرجة حرارة عالية لتصبح جيدة التوصيل ، وتنتج منها التيارات على حدة سبال كهربائي . متى فلا كالمواد الى درجة حرارة تجعل الى نحو ٢٨٠٠ درجة مئوية ديه « تايين » ، أى تفقد دراته بعض الالكترونات . ثم اذا امردنا تياراً قوياً من هذا الغاز الساخن بسرعة كبيرة نتراوح بين ١٠٠٠ - ١٢٠٠ م فى الثانية بين قطبي مغناطيسى قوى فإن تياراً كهربائياً يغيش فى اتجاه مضامه

على اتجاه مرور الغاز • ويطلق على الفضاة الساخن الذي يمر بسرعة كبيرة بين قطبي المغناطيس اسم « البلازما » وتسمى أبحاث الطبيعة المتعلقة بهذا الموضوع باسم « أبحاث البلازما »

ويمكن استقبال التيار الكهربائي الناتج بوضع موصلين لكهرباء بين قطبي المغناطيس في مسبار « البلازما » أو تيار الغاز الساخن •

ويسمى مولد الكهرباء الذي يعمل بهذه الطريقة باسم « المولد المغناطيسي الهيدروديناميكي »
Magnetohydrodynamic Generator

والفكرة في حد ذاتها بسيطة ومعروفة لدى علماء الطبيعة • بيد أن بيت التصديق هو إخراجها إلى حيز التنفيذ بطريقة اقتصادية توفقة لتسليمها في توليد الكهرباء ولم يتم هذا العمل إلا منذ عهد قريب جدا وذلك في الولايات المتحدة • حيث أمكن تصميم مولد مغناطيسي كهربائي كبير يستعمل على حجرة لإنتاج الغاز تشبه حجرة الاحتراق في الطائرات النفاثة • وفيها يخلط الهواء الساخن مع الأكسجين والزيوت المشتعل • وتبلغ هذه الحجرة تقريبا سائحا جدا من الغاز تصل درجة حرارته إلى نحو ٢٨٠٠ درجة مئوية • وتستخدم مادة كربونات أليومنيوم للمساعدة على تأين الغاز • ثم يمر هذا « اللهب الفاتح » بين قطبي مغناطيس بسرعة تعادل ثلاثة أمثال سرعة الصوت •

وقد اعترضت الباحثين مشكلة كبيرة : وهي أن اللهب الحار للثبث بسرعة كبيرة قد يصهر جميع المواد الصلبة التي تستخدم كالأقطاب كهربائية لاستقبال التيار • ولكن أمكن التغلب على هذه المشكلة باستخدام مواد جديدة تتحمل درجات حرارة عالية جدا دون أن تتصهر • مثل تلك المواد المستخدمة في مركب الفضاء •

وقد أمكن بهذا المولد توليد تيار كهربائي قوة ٢٥٠٠ كيلو واط • ويعتبر مثل هذا المولد ذا كفاءة أعلى من كفاءة المولد الكهربائي المعروف • حيث أنه يحول الطاقة الكيميائية مصدر من الوقود كالبنزين أو الزيت إلى طاقة كهربائية بكفاءة تصل إلى ٥٦ ٪ في حين أن أحسن المولدات الكهربائية العادية التي لا تزال تستعمل في المصانع لتوليد الكهرباء قلما تتجاوز كفاءتها ٤٠ ٪ وفي ذلك وفي خصوص مصدر الحرارة •

وتجرى الأبحاث أيضا لاستخدام الطاقة النووية كمصدر للتوليد في توليد الكهرباء بدل الغاز المشتعل • ولقد استطاع العالم ج • جرولي ومساعدوه بالتوصل في معامل لجنة الطاقة النووية في لوس ألاموس بأيركان تحويل الحرارة الناتجة عن انشطار الذرة إلى كهرباء باستخدام « بلازما » من بخار عنصر السيريوم •

كما يجب ألا ننسى أيضا أن ثمة وسيلة أخرى لتوليد الكهرباء من الحرارة بطريقة أسهل من طريقة المولد المغناطيسي الهيدروديناميكي • حيث لا يحتاج الأمر إلى درجات حرارة عالية جدا لتوليد « البلازما » السابق ذكرها •

وتعتمد هذه الطريقة على استخدام صمامات « ترموأيونية » كالتصميم في صمامات الراديو أو في الأنابيب المفرغة • وهي هذه الطريقة تستعمل مصادر رخيصة للحرارة كالطاقة الشمسية أو غاز الاستسحاق أو الغازولين لتوليد الكهرباء من الصمامات الترموأيونية سائلة الذر • ومثل هذه الطريقة لها تطبيقات عميقة بالأمم الأخيرة • حيث يمكن استخدام مثل هذه الطاقة الكهربائية الواردة من حرارة الشمس في إدارة محطات الري ورفع المياه • حتى في تحويل مياه البحر إلى ماء عذب في المناطق

الصحارة • ولا يتطلب الأمر في هذه الحالات استعمال أجهزة معقدة أو تشغيل قس على درجة عالية من الكفاءة •

والمستقبل ولا شك سيكون لهذه الثورة الجديدة التي أحدثت انقلابا في عالم القوى المحركة لم يعرفه الإنسان من قبل •

كتاب علمي :

الإحصاءات الترتيبية للإحصائي أحمد سرحان وبناراد هريبنوج • ٤٨٢ صفحة حجم متوسط - الناشر جون ويل - نيويورك - ١٩٦٢ •

Contributions to Order Statistics

Edited by: A.E Sarhan (University of Alexandria & Bernard G. Greenberg, University of North Carolina). 1962.

يمد هذا الكتاب إلى الأذهان ذكرى المجد الرياضي للتلميذ لخدمة الإسكندرية القديمة التي برزت فيها نجوم علماء الرياضة من أمثال فيثاغورس وأقليدس وغيرهم • فقد وقع اختيار جمعية الإحصاء الأمريكية على الدكتور أحمد عبادة سرحان - أحد أساتذ الإحصاء بجامعة الإسكندرية للاشراف على تحرير موسوعة إحصائية لعلم الإحصاءات الترتيبية • وساعد في هذا العمل الأستاذ بناراد هريبنوج من جامعة يورث كارولينا وقد ساهم الأستاذان المذكوران مع أربعة عشر عالما مرموقا من دول الولايات المتحدة وكندا وأستراليا والسويد وألمانيا واليابان والهند في كتابة مقالات تغطي نظريات العلم ونتائج أحدث البحوث التي أجريت فيها • وعمل إلى الدكتور سرحان مهمة تحرير الأول للكتاب المذكور ليغطي مواضيعه وترتيب أبوابه • وتوجيهه وتنظيمه • ولقد نجح سيادته في هذا العمل نجاحا كبيرا • مما جعلنا نكتفي من الدول اللاتينية والشرقية إلى طلب ترجمة الكتاب إلى لغاتها الأصلية • على الرغم من مرور وقت قصير على إصداره •

والكتاب يعالج الموضوع من زاويتين أساسيتين هما :

- ١ - الأساس الرياضي والنظري للإحصاءات
- ٢ - التطبيقات

وهو يعرض ثروة من المعادلات والجداول التي تساهم الباحث في إيجاد طرق لحل مسائل القدر واحتجاز الفروض • مع أمثلة توضيحية واضحة في ميادين اختبارات الحياة ودراسة القيم الشاذة • مثل الفسافات والطبقات والرتال وغيرها وطرق التنبؤ بها •

وسنرى الإحصاءات الترتيبية ذات قيمة كسرة لاستخدامها الطرق المتبعة في التقدير والإختبارات وفقا لفروض معلومة • وذلك مثل حواسن • المدى وشبهاته • التي تستخدم بكثرة في عمليه جسودة الإنتاج • أدواتي تستخدم في التحاليل التكرارات السريعة برضى أو قبول التسم الشاذة •

والطرق الموصحة بالكتاب المذكور تبين على سهولة ويسر كيفية إجراء المقارنات المتعددة • كما توضح كيفية الحصول على أفضل تصميم للتجارب ق فئات تكرارية •

ولا يسعنا إلا أن نهنئ الدكتور سرحان بهذا العمل الكبير الذي يعد ولا شك مغفرة لبلاده •



كتاب الشهر

صفحة

٩٨

يقدمه :

• عامر محمد بحيري

في تحقيق التراث

صفحة

١٠٤

يقدمه :

• السيد أحمد صقر

في المكتبة العربية

صفحة

١١١

يقدمها :

• دكتور ذكي نجيب محمود

١١٢

• دكتور محمد غنيمي هلال

١١٦

• دكتور عز الدين اسماعيل

١٢١

• دكتور احمد الحوفي

في المكتبة العربية

صفحة

١٢٤

يقدمها :

• ادجار فرج

١٢٥

• هدى حبيشة

١٢٧

• سمير سرحان

١٢٩

• عبد العزيز حمودة

كتاب الشهر

العيون اليواظ

للشاعرة: محمد عثمان جلال

عرض ومقابل

عامر محمد بحيري

« دراسة مقارنة بين ديوان « العيون اليواظ » وشاعر
« سعيد عثمان جلال » .. وبين قصص لافونتين ، وشوئي ،
وارفيم الكريف بقلم .. »

- ١ -

ما زلت أذكر ، على بعد السنين ، أن كتاب المطالعة الذي كان
يصرف لنا في مرحلة الدراسة الابتدائية ، وما قبلها ، كان يتضمن
بين فصوله الثرية ، مقطوعات شعرية رفيعة ، سرعان ما كنت
أنهى إليها قبل غيرها ، بل سرعان ما كنت أحفظها من القراءة
الأولى ، لطرافتها وسهولتها .. وكان يهلني في تلك السن
البكرة ، ويترق في نفسي أثرها عميقا ، أنني كنت أجد مكتوبا تحت
هذه المقطوعات ، كلمتين قد وضعنا بين القواس .. وهما
كلمتا « العيون اليواظ » ..

لم أكن أعرف ما هي « العيون اليواظ » هذه ؟ ..

والفني ما كنت أعرفه عنها وقتئذ ، إنها اسم لكتاب قديم
اختيرت منه تلك المقطوعات .. وكلمة « القديم » هذه كانت
تذهب إلى مذاهب شتى ، وتثير من أفكار الطفولة وحسها
عجائب ، وفرايب ..

على أنني عرفت فيما بعد ، أن هذه المقطوعات قد أخذت من
ديوان يسمى « العيون اليواظ في الإشمال والواظ » ..
للشاعر محمد عثمان جلال .. وهو شاعر رقيق ، وأديب كبير ،
عاش في مصر خلال القرن التاسع عشر ، وكان من النجباء الأوائل
الذين قامت على آتافهم النهضة الفكرية في مصر في ذلك العهد.
بل عرفت أكثر من ذلك ، في محيط الأدب التمثيلي ، أن هذا
الشاعر قد ترجم لوليفر ، وراسين ، وغيرهما من كبار الشعراء
الفرنسيين ، أشهر مسرحياتهم .. ولم يكتف بالترجمة ، بل
أضاف شخصيته إلى هذا العمل الجليل ، فترجم تلك المسرحيات
شعرا شعبيا .. اختار له يقرأ متفانيا للتمثيلية كل الناس

والباقي « » « فاتهاة الخلفاء » وغيرها من القصص الشعرى في العربية .. وسمى كتابه « العيون اليوافف في الإمثال والمواعظ »

وتعاقب الشاعر مع رجل فرنسي يدعى مطبعة من الحجر ، على طبع كتابه ، ولكن الرجل أخلف وعده .. فجهز مطبعة أخرى ، وأبقى عليها من ماله .. فلما تم طبع الكتاب عرضه على الوالى « عباس الأول » .. وكان واسطته اليه « الأمير » مصطفى فاضل .. ولكن « عباس » ردى بالكتاب فى وجهه ، فعاد منه كما يقول .. بغيرى حين .. فباع حماره ، وبقيت ما يملك ، وركبه الهم والغم .. وأنشد ..

وراجى الحمال ميرفت وأخسر الزمير طيبا
والصالح من قيسر حظ لا شك جميل سيدي ..

على أنه عاد فى عهد سعيد الى وظيفة فى كلية طب القصر العيني ، ثم ارتقى فى عهد اسماعيل حتى أصبح رئيسا للترجمة بديوان البحرية فى الإسكندرية .. وكان له رئيس بالديوان يسمى « مصطفى العرب » .. راح يشتد عليه .. فكتب فيه شكوى اتفادها للأمير توفيق .. بقول فى مطلعها :

الجوع والمقر والأفلاس والجرب ولا يكون رئيس مصطفى العرب !
ورلى الشاعر بعد ذلك مترجما بوزارة الداخلية .. لسم اختياره فاضيا بالحكم المخطئة ، حتى آخر أيامه ..

وتولى الشاعر عام ١٨٩٨ .. فى حياته ، حيث قرئته وطبع كتابه « العيون اليوافف » فى حياته ، حيث قرئته نظارة المعارف العمومية لمدايرها الابتدائية .. لم أعيد طبعه مرة ثانية عام ١٩٠٤ ، بعد وفاة مؤلفه بعشر سنوات ..

- ٢ -

فلم محمد عثمان جلال لكتاب « العيون اليوافف » .. بمقدمة طويلة .. أورد فيها منشأ هذه الحكايات ، التى أعجبت من قبله الشاعر « لافونتين » ، فخلعها شعرا فرنسايا ..

قال محمد عثمان جلال فى مقدمته :

« فى سنة ١٨٠٢ .. إن الفروع لهذه الحكايات فى الأصل رجل من رجال اليونان » .. يقال له « إيوب » .. فى قرية تسمى « أمروم » .. وكانت ولادته بعد تأسيس مدينة روسية سائت سنة .. وكان له عقل من العقول الأولى .. غير أنه كان من سبقت الناح فى الجسم .. مشوه الوجه ، مقود اللسان .. قد بيع باسم جيد .. وأول من اشتراه أرسله الى أرضه للفلاحة لما رأى فيه من عدم اللياقة لأى خدمة ، وليربح الناس من بيع منظره .. لكنه كان ذا حيل مفترجة لم يسبق إليها .. ونوادره كثيرة ، ولا تحصى هذه المقدمة .. إنما نذكر منها البعض لنعلم بديهته وذكاؤه .. »

وراح بعد ذلك يروى فى المقدمة طرفا من نوادر « إيوب » (١) ومن طرف هذه النوادر أن سيده أولم وليمة ، وأمره أن يشتري لصيفه أحسن ما فى السوق .. فلم يشتري غير سيف « اللسان » .. حتى لم يصفى صفاه .. وأولم سيده وليمة أخرى ، وأمره أن يشتري الفخ من فى السوق هذه المرة فلم يشتري غير « اللسان » أيضا .. وكان تفسير إيوب لسيده فى المرة الأولى أن اللسان رابطة العنق ، ومناح العلوم ، وآلة الحق ، وبه الزام الحجة ، والحكم فى الإسم .. وكان يفسره فى المرة الثانية أن اللسان أبو التناقضات ، ورأس المشاكل والدعوى ، ومنبع الشقاق والحروب !

وبتين من القصة المذكورة أن بعض نوادره وقع له مع ملكى بابل ومصر ، مما يوحي بأنه تلقى بين مصر والعراق ، وكانت له مكانة عظيمة فيها ، لا ظن من حكمة ، ورجحان عقله .. ولكنه ألح على ملك بابل أن يسمح له بالعودة الى اليونان ، فأسف

(١) انظر كتاب « نوادر إيوب » الذى صدر أخيرا فى سلسلة « الآلاف كتاب »



.. وراح يحيل فيه الأشخاص ، والواقف ، والتبصيرات الأجنبية ، الى أشخاص ، وواقف .. وتبصيرات مضرة بحبة .. حتى يظن القارئ ، أو المشاهد ، لأول وهلة ، أن الشاعر إنما يعالج حقا موضوعا مصرعا صعبا .. لا أتى فيه لترجمة بلترنما هو عليه من دقة التنايل ، وروغته ، وعلاقته

كما أن للشاعر ديوانا من الشعر لم يطبع ، فيه غمومات ، وخصوصيات ، ولا تنيب عنه هذه السمة العالية على كل أعماله الأدبية ، وهى الشخصية المصرية ، والتبصيرات الطلية المرحية ..

أما كتاب « العيون اليوافف » .. فهو - فى نظرى - أعظم أعماله الأدبية ، وأجودها بالبقاء .. وإذا كانت سنة التطور قد فطنت بأن تختلى بعض مقطوعات هذا الكتاب من كتب الملاحة للصار .. لتحل محلها مقطوعات تقلد فكرتها ، أو تختلف عنها لشعراء معاصرين .. فلتشد ما أتمنى لو عاد المحسبونون عن الخاطلة عندها .. الى هذا الكتاب ، الذى فروه دون شك ، كما عرفته .. ليحيوا ما فيه من أدب ، كفاء ما ترك فى بلوسهم ، فى لجر نشاطهم من الر !

- ٢ -

كان الشاعر « محمد عثمان جلال » ، قد التحق فى صباه بمدرسة الطب بعد نقلها من أبي زعبل الى القصر العيني .. وعندما عاد رفاعة الطهطاوى من البعثة ، رأى نجاحه ، فاختاره لتلميذا بمدرسة الألسن .. وهناك درس اللتين الفرنسية والعربية ، الى أعلى مستوى .. كما درس العروفي ، وحلج كثيرا من دواوين الشعراء .. ثم ندب لتدريس اللغة الفرنسية لأحد رجال الديوان الخديوي ، حيث عمل فى قسم الترجمة بذلك الديوان

وأخذ يترجم فى أولات الفراغ ، فاختار من الأدب الفرنسى ، مقطوعات الشاعرين « لافونتين » التى نقلها على لسان الحيوان .. وراح يترجمها شعرا مرثيا على نسق كتاب « الصلحاح

الملك على فراشه .. فلما عاد أيتوب إلى اليونان فقام بمبعثه « نلفيس » فاحتضنه أمها ، واغتافوا منه ، وأسرأ قتله .. فانهمروا بالسرقة ، وحكموا عليه بالثقل ، ونظروا حكمهم فيه ، إذ فذلوا به من حاق ، فهلك !

— — —

ويستعمل كتاب « العيون اليوافف » على ما تى حكاية .. كلها ترى قصصا تجرى على السنة الحيوان والطير .. وتنهى بموعظة أو حكمة ، وقد نظمها الشاعر من حيث الشكل على طرائق شتى ..

طريقة الأولى : وهي الطريقة الغالية على أكثرها ، هي طريقة الرجز ، والثلاثى التوالى : ومثالها الحكياءة الأولى عن « العنبر والتملة » .. وهي :

حكاية موعظوها مرار
وكان قفى الصبي في الشتاء
وحيث جاء من التسليج
شاهد بينه بلا مسؤومه
وقال للتملة أنت جاري
هل تصنع من المروفا
وتفترسني صواما غيلة
فان إلى الصبي قبل الصبح
لالت له النملة وهي تجسرى
ماذا فعلت في حصيد قد مفي
فالت وما ادخرت فيه للثنا
كنت اغنى للضمير انقص
واعلم بان السنى في اللخرة
والفرح الابدى هو في يدى

أودى به الجوع والانشطار
وما سعى في دعة الشتاء
ومنع القوم من الصبرج
مراح يوما يطلب المسورة
مالى سواك في قضاء حاجتى
لا ذمت من ايدائنا صروفا
وطبقا ، ومتردا ، وحله ..
أودها طيفير مكير الريح
ملوك يا مكين مشى على
قال لها كان صمسان وانقضى
ثالث لهما صمسانا مكا
ذالت له يا صاحبي الآن اترس
يدفع كل قمة وجيرة ..
يفتى في كل يوم مسود

وأما الطريقة الثانية ، فهي طريقة القصيدة العادية ، التي تكون فيها البيت من شطرين ، وتترجم غالبية آخر الشطر الثاني ، في جميع الأبيات .. ومثالها الحكاية العادية مشعرة .. هي :

حكاية من نصب
وفشاهد القصيدة
فيغيره في حبيبه
والجوع قد أودى به
فهمم يبنى أكلمه
عالمج ما أنكبه
مراح مثل مكالى
وقال هذا حصارم
والفريق صدى يبه
فل صيد أكلمه
ولصم داء مالمج
مال له القطف انطلق
طول لسان في الهوا
وأما الطريقة الثالثة فهي طريقة « الرجز » .. وهو النظم الشعبي المعروف .. وقد سلك فيه طرائق عدة .. نختار مثلا منها الحكاية الخامسة والتسعين .. في « اللغة التي قلبت امرأة » .. هي :

من راحل وببيج الطرى
مطرح ما كان يبنى تبنى
روس الفصا ولحم الكرى
حارية من تسووا الحوى
حاربة تسوى القين قرنى
قبل المسرب ما أنا قرنى
وياعا بالتمسرج المشى
لا وقار في القامسة يمشى
سكت دى القرار إلى متى

رى القصة دى ما يكش
كان له قطة جوا يبيشه
من حبه ليها بطمها
قال يارب يذلها لى
حبه ربه غيرها لسه
راح السرق حاب ناموسه
بصيد المسرب يمشى
هيا ع السعرة بتشوا
بطت دى الست الى تاكل

لما شافها سيدها تاكله حتى جملده ما رموش
قل يا رب أسخطا قطه دا اللى فيه شي مايظلمنى !

أما الطريقة الأولى ، وهي طريقة الرجز ، فقد نظم فيها الشاعر خمسًا وستين ومائة مقطوعة ، من مقطوعات الماتين . وبوزن الخمس والتلاتون مقطوعة (بالبية بين مقطوعات البحور الشعرية المختلفة ، التي أشار إلى بعضها في مقدمته الشعرية وهي الطويل ، والمطلع ، والبسيط ، والتمتار .. دون المتكلم الذي اعتد على عدم النظم فيه .. ولم يشر إلى بعضها الآخر كالوافى ، والزل ، والكامل ، والخفيف .. أما إشارته لذلك في المقدمة فهي قوله :

طالما امتلى الأرابيل فيها وتكلم نادرا في القصور
وتكلم نادرا في القصور ويسقط في انغها قلبا
ومن المجر لم أغارب .. ولكن ذللك عاجزا مهزولا !

ولا يتجاوز هذه النقطه دون أن ندافع عن موقفه من الأتشار من النظم على بحر الرجز .. فقد سبقه إلى ذلك كثير من شعراء العربية ، حين أرادوا مثله أن يتطاول من فيود القصيدة بالانطلاق إلى فصيح القصص الشعرى والحكم والأستال .. اختار أبو المتناهي .. وابن المتر وغيرهما هذا البحر ، كما اختاره ابن الهباري ، لسهولته ، ومناسيته للموضوع القصص وهو في نظري يشبه إلى حد كبير نظام الأزواج Couplet في الشعر الإنجليزي مثلا ، الذي نظم فيه أكثر شعر الاصحم والقصص متدهم ..

وقد دافع أحمد شوقي ، أمير الشعراء ، عن هذا البحر حين اختاره ليظم فيه ملحمته النارية في « دول العسرب وعظمة الإسلام » .. وفي ذلك يقول شوقي في مقدمتها :
واحيوت بحرا وأما من الرجز قد رموه مرهبا من مجسرا
برون رأيا وأرى خلاصه الكاسي لا تقوم السلاله ..
وقية للزلا في الحصور بنفه ، وليس بالبحور !

كما نظم الشايف عشر مقطوعات من « العيون اليوافف » في بحر الشعر الخمس .. ومثالها على التوالى كما يلي :

القطوعة ٩١ :
اسمع حكايات بالدور هي من لسان البهايم
وان متناهاك الشهور وتكون في الصبح نايم
القطوعة ٩٢ :
يا صاحب القمل يا سيد دا غول ما ليته تعقيد
القطوعة ٩٣ :
السمد بالزومد ينطال ما هو بكثر المسامى
ينزل على كل يطال في النسيان ولو كان رامى
القطوعة ٩٤ :
زى القصة دى ما يكس من كبة حلت من تدن ،
القطوعة ٩٥ :
زى القصة دى ما يكس من راجل وببيج الطرى
القطوعة ٩٦ :
للقط والفار حكاية ولعنهما من غسوى
يا ناس يا أهبل الدابة في عزمكم سموى ..

القطوعة ١٢٥ :
اسمع حدوة مشهوره من كلب أودانه مشهوره
القطوعة ١٢٦ :
ياو العيلة شمر كملك وادعى للبت الله يسملك
القطوعة ١٨١ :
اسمع دى الحدوة حقه وامسك طيب طيب تالى !
وإى عري مطالع هذه القطوعات ما يكلى لللاله طى أصالة
الشاعر في هذا الفن الذي كانت له فيه جولات وصولات في غير « العيون اليوافف » ، والذي كانت زأله له شعبيه وخفصة

لله ، تلك الروح التي انصابت على شعره نفسه من التشبيه وحفة اللال ما حيل بين مقطوعاته في « الحيون اليوافل » وبين مثيلاتها من المقطوعات ، التي حاكاه فيها غيره ، مما سترعى له بعد حين ..

- ٥ -

هذا من حيث الشكل .. أما من حيث الموضوع فهناك حديث آخر ..
فانه بالرغم من أن الشاعر نقل هذه المقطوعات عن لافونتين ، الذي نقلها بدوره عن أيوب .. إلا أننا نلحج في قصص عثمان جلال ، شخصية معربة أصيلة ، لا يغطيها النظار بين سطوره ، المحس بقوة روحه ، وطرافة تعبيره ..

فهي مثلا ، بقولها الحكاية « الأربعة والخمسين » من « الحمار حامل الملح والحمار حامل الاسنخ » .. ما يلي :
حمار يولل له حبيسكو وفي البيلاد فسلفه كثير
حمل جحشا حمل ملح قساي وكسا لا يترى ولا يسواي
حمل الأكر بالسفنح وفلا سحان الآله النجي
وحين أقبلا على المسافر وراا المساء بيطن الوداي
استلح الفتح صاا متقلا والمخ حين ذاب حاف محلا ..
حتى يصل إلى الغزى في آخرها يقول :
فاسير على أهوالها ولا شجر فربما فاز النش اذا مسير
كما أنه يقول في الحكاية الخامسة والخمسين : عن « شجرة البلوط والسنبلة » ما يلي :
حكاية من شجر البلوط نقلتها من شجينة السيوي !
إلى آخر ما يقول ..

ولا شك أن لافونتين ، ومن قبله أيوب ، لم يبدوا إلى يولاي مرة واحدة في حياتهما ، ولم يريا حمار يولل هذا ، ولا ذهبا مده إلى المعادي ، لينزلا الماء بطن الوداي .. كما أنه من المؤكد أنهما لم يريا الإمام السيوي ، ولم يتلاقيا شيئا .. ولكن الشاعر محمد عثمان جلال ، بعد أن يستعمل الموضوع الذي يريد ترجمته ، ويستعمل القالب القبي الذي يراه مناسباً له ، يعود فيعيد ذلك كله بما في شخصيته هو من أصالة ، وبما حوته من حياة وحركة .. وبذلك يستعمل الموضوع من مجرد ترجمة جافة لتزعم الأصل « العربي » وتقليد بطريقة الأداء الأجنبي ، إلى موضوع جديد كل الجمدة ، فيه طرافة التعبير ، بل وأصالة التأليف أيضا ..

بل إن الشاعر ليحس بشخصيته العربية الطافية ، ويثقف من أن يكون مجرد مترجم ، ينقل الحكايات غيره ، ولم جلال الموضوع الذي ترجمه لتلقه ، فأكسب به الأدب العربي نروة جديدة .. ولا ينبغي وهو في هذا المقام ، ما كان لسلفنا من تراث أدبي ، فيكتسبه نفسه إلى أهله ، لا إلى الغريب .. وهذا ما نهجه ، فحكاية السنبلة والثمانين بعد المائة ، « زجر المزلف للملح » .. وهذا العنوان في ذاته غريب ، إذ أنه يقصد بالملح « التافد » من اصطلاحنا الحديث .. ولكن التزام السجع ، وهو من سمات عصره ، دفعه إلى هذا الاستعمال الطريف البكر ..

نجد الشاعر في مطلع هذه القصة يقول :

يا لاني أقصر من أبن السلام
وإن نسا لا تتقصد كلامي
أني رويت من ابن صفاي
وحيث أنقضي يشوب الحلي
لا تمنني حسي التهماني
زحرت من كلامي كلامي
وإن أتي كنت في كتابي
بأنك أنا نبضك لم تمنني
وقبيله فأكسب الخلفا
من قصص الصحاح والذباب
فقطعه كليله ومنه
والصالح اليامح حسي وكبي ..

فهذا العشد الزاخر من أسماء الأدباء والشعراء .. من أين هاني ، إلى أبي الطلاء ، إلى أبي الفرج ، لم صلي الدين الخطي وابن سهل ، وإلى الحسن التهامي .. مع الاستسارة إلى كتب كليله ومنه ، والصادق والأمين ، وفاهية الخلفاء .. كل ذلك

إنما قصد به الشاعر أن يشير إلى ما يزرع به الأدب العربي منذ أقدم صوره من تراث جليل الشأن في فنون الشعر والفصاحة والحكمة والتلذذ .. كما قصد به دون شك إلى الاستساراز بشخصيته ، معاقلا وضع العمل الكبير الذي قام به في موضوعه الصحيح بين الآداب الإنسانية والعالية ..

- ٦ -

ومن القصص التي وردت في « الحيون اليوافل » .. وهي في نفس الوقت ، مما حفظت في كتاب الخالصة ، في باقي المعصر ، فترد في نفس أثره العظيم .. فصنان أكتفى بذكرهما في هذا المقام ..

أولاهما القصة السادسة عشرة في « الفلام والشبان المتج »

وفيها يقول :
فمر غلام واستعد لتقبله
حكما أن لعبا تلح في الشبا
وإدقاء فانظر لقلعة عسقله
وجاه به يسعى إلى الدار طائشا
وساحت صوم الموت والجسكله
ولما أحسن الوجن يبالس والدنا
ونجح ميه ، وحرك رأسه
على الولد السكين يبنى لقلعه
أماه أبوه عاجلا فدع رأسه
وداس عليه في الحضر بنمته
وقال بنى اضطر فبها لقبته
ولا تصع الحروف في غير أهله

ولقد لاحظت تغييرا بين هذه المقطوعة وبين ما حفظته سابقا .. ولا أدري إن كان الشاعر قد أصلحه بنفسه بام أنه من فصول الصحيح الذي أدخل على المقطوعة عند اختيارها لكتاب الخالصة .. وإن كنت أرجح الثاني ..
فقد كان البيت الأول كما حفظته يقول :
لقد رعد الشبان يوما من الشبا .. الخ
وكان البيت الخامس يقول :
.. فنادى عليه فاشبا بصدله ..
وكان البيت الأخير يقول :
وقال بنى أحذر نكبا لقبته .. الخ

ولا ينبغي أن المصحح حين استبدل كلمة « العصفير » من البيت الخامس قد وقع في خطأين .. فقد استبدل بكلمة معربة بجمللة واضطه للدلالة .. على أفراد منها ، معبرة عن جانب من حياة ذلك المعمر على الأقل أجمل تعبير .. وهي لفظة لا تزال تعيش في فمنا المعمرين حتى اليوم .. وأما الثاني فهو خطأ القافية الواضح في نفعه لفظ « نعل » إلى « نعال » .. مما لا يتفق وأفراد القافية في أبيات المقطوعة ..

وأما الحكاية الأخرى فهي العادية والسبوع بعد المائة ..

وهي من « الشبان والشبح الذي يفرس شجرا » .. وهي :
حكاية من هرم قد مسبارا
يفرس جنب داره أشجارا
سمرت به ثلاثة شبان
قالوا له يا أيها الإنسان
ماذا نراك في الديار تصنع
أنتك من أقمص حقا اطمح
لا تسمر الأشجار أو لا تبت
ألا وانت في الصراب ميث
تأني أخيرا ، أو تزل مسرعة
أدم دعب أبوت مثل حيسوا
من بالحياء مكم على تقصو
أنا خرجت وحي وطاحت نفسي
بل ظله اليسود على يادي
جار عليهم وسطا الزمان
وحارب الثاني والثالث حرق
فكسرت مظامه والأوت حسل
وبيت شعر فوق قبرهم كتب
فربما وقمت جروق حورثك

وهي أبلغ من أن يفتخرها .. ولم لاحظ شيئا من التصحيح جري بين سطورها ، أو غير من ألفاظها ..

- ٧ -

والذا كان الشاعر لافونتين قد ارتبط بهذا الحديث منذ أوله .. بل إذا كان الشاعر محمد عثمان جلال قد ارتبط بلافونتين

حين اختار أن يترجم هذه المقطوعات عن منظوماته الفرنسية .. فقد أصبح مما لا غنى عنه أن نأخذ بين شعر لافونتين وشعر

لقد قرأت في بعض مراحل الخطب الأولى « مقطوعات بالفرنسية للافونتين » من هذه المقطوعات التي نحن بصدد ترجمتها .. وقد ترجمت بعضها شعرا .. ولعلني لم أترجم سوى ثلاث أو أربع مقطوعات .. إلا أن التي عاشت منها واحدة ، هي مقطوعة « الدب والصبة » .. كما سميتها .. والصبا عاشت لأنني نشرتها في أول ديوان صغير أصدرته عام ١٩٢٦ .. (١) ويمكن عقد مقارنة بينها وبين قصيدة محمد عثمان جلال المسابقة في نفس الموضوع لخرقة مدى قريبها ، أو بعدها ، عن مقطوعة لافونتين ، والذين قد أخذنا منها ..

على أنني نقلت أخيرا مقطوعة أخرى عن لافونتين ، هي هي مقطوعة « اللبنة ووعاء اللبن »

La Laitière et le pot au lait
والتي سماها محمد عثمان جلال « اللبنة » ، وأخذت رقم الكتابية السادسة والسبعين في كتابه .. وقد ساعد اللحن على الاحتفاظ بالأصل احتفاظا تاما ..

قال لافونتين :
« حبل بيرييت » Perrette « فوق رأسها وعاء اللبن » ، فأحببت وضعه على الوجد .. وقد عجزت على أن تعود إلى القربة دون اسماء .. فسارت تسبح الطفي ، في لونها القصير الخفيف .. إذ ليست في ذلك اليوم « جولة » رقيقة ، وجدا بسيطا .. حتى تمكن من الإمراع في سيرها ..

وبينما كانت لبانتا تسير كذلك في لبائها « الحزقة » راحت تعصي في ذاكها لمن ما تعمل من اللبن .. وكيف يستمر في هذا الثمن .. أنها ستشتري مائة ريفعة .. تنتج عنها أسرة من الكنايت .. ورافتها تلك النتيجة التي ستصل إليها بمتابعتها وحسن تصرفها ..!

لم فكرت في أنه من السهل عليها أن ترمي الأفراخ حول دارها ونظرا إلى أن الثعلب حيوان شديد الفكر ، فسكون في حاجة إلى خنزير .. وإذا لم يكن الخنزير سيئا فإنه لن يساق من الثمن إلا قليلا ..

حتى إذا حصلت عليه (٢) فلابد أن أسبغ فدرجة كبيرة .. هي إذا ما بعته جاني شمن كثير ، وصال وغير .. ونظرا لما سيأتي به من مال وغير ، فسوف أصح في حليزتنا بقر ، ومجلها .. هذا المجل الذي أتراكه يتنقل ما بين القطيع والراح « بيرييت » تغز في أيضا ، إلى أعلى ، وهي مكوبة المقل ، فسقط منها وعاء اللبن ..

فالوداع أيها المجل ، والبقرة ، والخنزير ، والسمسرة الكنايت !

وهكذا فقدت المرأة كل أحلامها ، وعادت كتيبة حزينة ، قد أدبر منها حلقا .. وراحت تعتمد على زوجها ، وهي تتوقع خيرا عليها ، يلحق بها من صبره إياها ..

(١) ديوان « اليخت الذهبي » ص ٤٤ ، وهي :

مضى لطلب يظفر الكبير
أخر به الجوع حتى فسدا
فصادف في موضع كرمية
بها غلب أحمر كالقميص
برف في ظلمة سبابة
وحصول أن يتفدى به
فنادره وهو مستحضر
وقال : أرى غيبا نيكسا
وهنا باريك أسسره
ولمجر أو من حجة
فذلك له في الورى قصبة
(٢) هنا في المقطوعة انتقال مفاجئ من حديث الشاعر من بيرييت ، إلى حديثها الجاد من نفسها ..

وقال صاحب « العيون البواقة » :

حكاية لاسميرة لبائسه
وانثلت بها إلى الدنيسه
أنظر وكيف فطت في سيرها
قالت أبيع اليوم هذا اللبنة
واحفظه لقضاء الحاجته
وارك الدجاج في الدوار
فيكثر الدجاج والفرخ
حتى إذا ما حرت ذات مال
أخرج للأسواق كل سامعه
وأغنى الساج والكبرسا
واشترى جاموسة ويقسرة
تقم لك نعمة وحبيبا
قالت وتط نطمة وبرطمت
وسقطت آتية اللبنة
ووقت نظره اللبنيصة
ودبح البهيض مع الدجاج
وهكذا حبا من الفلاح
وهنا نحن أن نعد مقاربة بين لافونتين ومحمد عثمان جلال في هاتين المقطوعتين .. فإن الشاعر العربي لا شك لم يعد من الموضوع ذاته قيد شعره ، بل أنه قد التزم به التزام الترجمة الأولى .. لأن من هذا لم يمتعه - كما سبق أن أشرنا - من أن يحس شخصيته ، ويبرز صبرته .. فاللبنة تقول على لسانه ، أو هو يقول على لسانها :

ليكر الدجاج والفرخ
وأعده شراء الطباخ منها لا ترد في قصبة لافونتين ، ولكننا زيادة صبره ولا شك يعرفها الشاعر مما يعطيه به من حياة ومعاملة .. لأن من يعود مرة أخرى إلى ذكر « الحفير » ، حين تلب اللبنة وهي تقول :
نعم لك نعمة ، وحبيبا ..
مجل يظف « الحفير » هكذا لاستطيع أن أؤكد أن كانت كلمة « الحفير » مأخوذة من كلمة قربة فاقسه هي « الحفيرة » .. فربما كانت هذه أصلا للكلمة المصرية .. لا إلا مأخوذة في الريف لا يعني ذلك دون شك .. (١)

ويزيد شامرا على لافونتين في آخر قصته هذا المثل ، الذي يقول فيه أنه « حاد من العلاج » من بين قصص على الرياح !

- ٨ -

ولا يمر هذا الحديث ، عن العلاقة بين لافونتين ومحمد عثمان جلال ، دون أن نشير إلى هذه القاهرة ، التي أن دلت على شيء فأنما يدل على ما بلغه كتاب « العيون البواقة » من مكانة وتقدير حال صدوره ، ليس في مجال الدارس وبين

التلاميذ فحسب ، ولكن بين رجال العلم واللغة أيضا
فقد ألف محمد التجاري ، ألقابى محكمة الاستكسرية المختلطة بومتل ، معجمه القروى باسمه ، والذي أسماه القاموس الفرنسي العربي العربي
وقد صدرت إجلولة السنة بين عامي ١٩٠٢ و ١٩٠٤ ، وهو مؤلف جامع ، يدل على الجهد العلمي الحق الذي بذل في إعداده كما يدل على سعة اطلاع مؤلفه ، إذ راح ينقل الآيات القرآنية والشواهد من لسان العرب ، والمفصلي ، وأمثال اليسدي وابن الأثير .. ويتجسب الآيات الشعرية القديمة ، ويتنقل عن النكتة لاسماليه الفلكي .. وفي وسط هذا الحشد الزاخر ، راح يلتصق من محمد عثمان جلال شعره في « العيون البواقة » ، مقابلا بينه وبين الأصل الفرنسي الذي نقل منه لافونتين .. وقد بدأ التجاري في الجزء الأول بآفتاس ققرة واحدة ، حيث ذكر في كلمة alléché (مغزى) ، قول لافونتين ، في قصته « الغراب والثعلب » Maître renard par l'odeur alléché

(١) استعمل لافونتين في هذا الوضوح كلمة étale ورجعنا بلفظ حظيرة ..

لم نقل لترجمة محمد عثمان جلال « شمسها التلعب من بعيد » ..
 لم توسع يذكر بيتين ، وذكر في كلمتي
 Boscacier (الشجاذ ، حامل الخرج) ، قول لافونتين :
 Il fit pour nos défauts la poche de derrière
 Et celle de devant pour les défauts d'autrui
 لم أتبعه بقول محمد عثمان جلال :
 لكل امرئ خرج من اليب مأزق .. على كتب منه ومن أهل دهره
 فمن عيوب الغير نصب عيوبه .. وعين عيوب النعمين خلف ظهوره
 ولكنه يزيد في الجزء الثاني ، فيقول فقرة تكون من ثلاثة
 أبيات وشطر من البيت الرابع ، حيث ينقل في كلمة « صراد »
 Cigale قول لافونتين :

La cigale ayant chanté
 tout l'été
 Se trouva fort dépourvue
 Quand la bise fut venue

ويتبعه بالأبيات التالية لها من قصة « الصراد والنملة »
 التي سبقنا الإشارة إليها ..
 لم يروج بعد ذلك ينقل في معجبه - وهي ظاهرة نمل على
 أعظم التقدير لترجمة وصاحبها - مقطوعات برمتها ، فيضع
 المقطوعة الفرنسية إلى جانب المصطعة ، وفي مقابلها الترجمة
 الشعرية لمحمد عثمان جلال .. كلمة « الفرباب والتلعب »
 Le corbeau et le renard - ومطلعا :
 كان الفرباب حط فوق فجرة - وجنبقة في قصة مدوره
 وقصة « الرجل والدة » L'homme et la leubrine
 ومطلعا :
 قد ولدت في يد شخص حيه - ولم تكن ميتة ، بل حيه ..
 وقصة « الميت والتقيس » Le curé et le mort ..
 ومطلعا :
 حكاية الميت والتقيس - تلعب في الالتقاء والتدريس
 وقصة « القرد والفريل » Le singe et la dauphine
 ومطلعا :

سليمة قد فرقت في البصير - من بعد حركاته عليه تجسري
 وقصة « الضفادع وزواج الشمس » Le Soleil et les Grenouilles
 ومطلعا :
 سمعت من لقمان انه حكى - وبذلك رؤاه قد تمسكا ..
 ولأن أن الشمس يوما قالت - نسي إلى حب الزواج ماتت ..
 الخ ..

ونقل هذه المقطوعات برمتها ، مع ترجمتها العربية ، في معجم
 يتم بالانفاذ قبل أي شيء آخر ، يعد على ما احتلته هذه
 الترجمة في أوساط الثقافة العربية يومئذ من الارتفاع ، وصار
 نائما من تقدير لدى العلماء والباحثين قبل الأدباء والقاديين ..

- ٩ -

وبتماسك ذكر المثل ، نقول أن محمد عثمان جلال قد ختم
 مقطوعاته جميعا بأشلة ، أحسن في أغلب الأحيان سبكها في
 قائلها ، وأماها في المقطوعة .. ولم يختلف لديه المثل العربي
 المصنوع ، من المثل العامي المربع .. ولكنه أحسن صياغة
 كلها ..

ومن الأمثلة المصطنعة تصحيته « ولا تمنع المعروف في غير
 أمه » .. في مقطورة « الظلام والتميان » .. التي من أكرها ..
 ومنها تصحيته « تجري الرياح بما لا تشتهي السفن » في قصة
 « الرجل سهر البيت » - وهو قوله :
 سمعت يشتكي يوما قلت له - نالي الرياح بما لا تشتهي السفن ..
 ومنها تصحيته « سم الخياط مع الأحياب ميدان » .. في
 قصته عن « حكمة سقراط » - الذي بنى بيتا صغيرا ، فسأله
 جيرانه ماذا هو فإجابته أن جاده الأحياب والأخوان يؤرونه !!
 فقال : ما شئت شيئا ولا ستر - سم الخياط مع الأحياب ميدان
 ومنها تصحيته « كما تدبر ندان » :
 وهكذا في الأصمبول ذاقوا - كمسا يدبر الفتي يدان ..
 وليس لهذا البها نهاية .. فلما قلنا « كان الشاعر يرعى
 أن يتم كل قصة بحكمة أو مثل ، فلا بد من يحبه التشكيل على

صورته المقطوعة ، لم يكن هناك ما يمنع من تقديم لفظ أو تأخير
 أو حذف لفظ أو زيادته .. ليبقى المثل بمعظم ألفاظه ، وكامل
 معناه ..

على أن اطرف ما في هذا الموضوع ، تصنيف الأمثلة العامة ..
 فقد رأينا في قصة « اللقطة التي قبلت امرأة » كيف ضمن المثل
 العامي القائل « التي فيه شيء ما يفتنني » ..
 وقد ضمن أيضا المثل القائل « التصكن لا تصكن » في قصة
 « الكهين » .. وقد استعار أحدهما بيت اختها لتلك قصة
 فلما أنقض شهران طلبت منها صابغة البيت أن تغليه لهما
 لتصجن فيه .. فابت طابا وهدهلها بأن تخرج إليها مع أولادها
 ليقتضوا عليها قضاء ميراثا ..

لما ضاعت الميراث الحمرا - والبيت أخذ ما عاد يمكن
 قالت فالهوها متولاه « التصكن لا تصكن »
 بل ونصن المثل القائل « خير عمل در تلقى » .. في قصة
 « الملب والحلب » وهي :

استمع ذي الصدوة حقه - وأصمبل طيب طيب تلقى
 من خطاب أبي قاسم ضاعت - ولا أنسرت من سرته
 في غير فاني يتصل فسلته - يعمل طعاس ولا سقا
 وراح للماهي يتراجها - في حته من فرع البقصة
 قالت له غايبة اضبطك - تعمل إيد للماهي الرزوية
 بعدين تنزل لفرق فرمي - وتنفق على راسي ذكته ..
 لكن قدكك فرع صباري - يعمل شهورين ويسلقني
 غدا منها حقه البلطبة - وادي الأشجار بها طقه
 قالت له الفاه يا خايس - هسر انت مايتنى بقى
 ماكدورهاش التي قالوا - « خيسر تعمل در تلقى »
 وأطرف من هذا تصنيف المثل العامي ، بعد أن يكسوه لوب
 الفصيح الرقيق ، مما لا يخرج به من أصله بتماما .. كقوله :
 حطبروما لمصرزت - تركوهسما تدمت !

- ١٠ -

وبلاحظ في الفقرة التي تلت ظهور « الميون اليواقة » والتي
 امتدت وفاة قائلها أن بعض انتشاره قد تسبوا على منواله
 في نظام كمال هذه القصص ..

والقبح هذه الأمثال ، وأكبرها قيمة مقطوعات أحمد شوقي
 أمير الشعراء ، وهي مقطوعات قصصية طريفة ، لا تجسري على
 أسنة الحيوان والطير ، كان قد انفاها في مؤخره المستشرقين
 عام ١٨٩٤ ، ثم نشرها في ديوانه الأول في ذلك الحين . وقد
 نشرت هذه المقطوعات مرة أخرى في الجزء الرابع من الشوفايات
 وهي تتألف من خمس وخمسين مقطورة ، كما وردت في باب
 « المعانيات » من ذلك الجزء .. وتتفق مع مقطوعات جلال في
 أن بعضها نظم في بحر الرجز ، والآخر نظم على طريقة القصيدة
 .. ولكنها خلقت من النظم الشعبي .. كما أنهى من حيث
 الموضوعات تختلف عنها بعض الأمثال ، إذ يظهر أن شوقي
 استقى من معين آخر وهو معين الحكمة الدينية ، فنظم كثيرا
 من قصص الأنبياء ، وأخصها قصص النبي سليمان من العهد
 مرة . ومع الطائوس التي ، مع العناية أخيرا .. وروي عن
 نوح عليه السلام أكثر قصصه مع الحيوانات في السفينة ..
 أما قصائده عن « الأسد والتلميذ المجل » و « الديك البدي
 والدجاج البدي » و « نديم البادبان » وأمثالها فلها طابع الحكمة
 بها إلى الحكمة في معالجة أمور سياسية ، والتعريض بشخصيات
 بعض السياسة في وقته .. فيينا مقطورة « نديم البادبان » تتكلم
 بشخصية متناقض تتقرب إلى السلطان بكل ما يرمي من القول ،
 وأن طارفي يصبه بعضا . إذ بمقطوعة « الديك البدي والدجاج
 البدي » تسخر بشق ذلك العصر الذي كان يدعو للسرورج
 الكعجين بعد أن فتح لهم الباب ببسده ، وسمح لهم بالدخول
 إلى داره !

ونظرا من هذه المقطوعات قطعة نشأتها اجسن أمثل ، وهي
 في نفس الوقت من مختارات الطائفة القديمة أيضا .. وهي
 قصة « البومة والسياد » .. وفيها يقول :

المسند

تهدف « المجلة » باستحداث هذا الباب
إلى القيام بإحيائها في خدمة التيارات

وهذا كتاب ساء حاله في طبعه قديما وحديثا وليس بفرص
ان تكون طبعته القديمة رديئة ، لان ناسرها « نخلة قلاط »
وراق ليس له نصيب من علم .

أما الغرب حقا أن تكون طبعته الحديثة شوهاء ممسوخة
ومأثرها الاستغلال « إبراهيم السوفى البساطى » كان الفشى
الأول لفظة العربية بوزارة التربية والتعليم .

ومن الأصناف أن نقول : أن الاستنساخ قد جرد طبيعته من الإخفاء البسيطة القاهرة التي جاءت في الطبعة الأولى ، وأبقى على الإخفاء المليطة المتكرة ، وأضاف إليها ما هو المثلث منها وأشد

تكرًا ، ودأى أن يشرح بعض الآيات فجاءت شروحه وهي بكرة
الدهر ضللا عن حق المني ، وأيقلا في طمس معالمة الآلية ،
وإدعابا في تيه الخلط والخطب إلى أبعد مدى تبليغه لفترة
إنسان يحرص على الفوز منهما بأحدهما حظ واحزل يصيب

ولقد كان الاستاذ جريئاً في اقتناعه على نشر هذا الكتاب وهو لا يعرف مبادئ النشر ولا أصول التحقيق . وليس له نصيب بالكتب ولا معرفة بالوثائق ولا ادراك لما تشغل عليه من صنوف

العرفة ، ثم هو الى ذلك ليس له من نفاذ البصيرة ، ولا من سلامة اللوq ، ولا من رجاحة العاقل - ما يمكنه من تمييز الخطا من الصواب ، ولكنه بالغ الجرة على العلم وعلى ما يعلمه

يرى الرأي الظاهر فيحكم بصحته ولا يستشير غير هؤلاء ، وتهجس في نفسه الفكرة المأبرة فيحسب أنها الحق الذي لا مربة فيه ، ولا يقيم وزناً لعجج العقل ولا أدلة النقل . فالقول ما قاله

وفي مزاجه ، والنقى ما رآه بعين هواه . ومن أجل ذلك كله خرج الكتاب من بين يديه جامعا لاثنان الوهم والخطأ ، شاملا لجميع مطالب النشر ومساوي التحقيق ، وفيه التحريف المستبعد

والصحيح المستور ، والسر الذي يعين المعنى ويعتقده
الفكرة ، وفيه النقص الكثير الذي لا يستقيم أمر المعنى إلا على
وجوده ، وهذا يفرق في صفحات الكتاب ، وهناك نقص أخطر
من هذا وأشجع جرأاً ، ليست أعلم له من سبب غيب اللغة حياة

والاستهتار والعدم الآتية . أن هذه الطبعة من كتاب « الإبانة » تنقص عن أصلها المخطوط أربع عشرة صفحة متتابعة ، وهي التي نزع مقتضاها - أو بالأحرى فلسفتها - أنه قد راجعها على جميع

الخطوات : حتى صار الكتاب أقرب الى الصواب وأدنى من
الكمال : [1]

يمانية كانت بأعلى النجوم
 فأقبل الصياد ذات يوم
 فلم يجد الطير في بيلا
 فزرت من عشها الجحاة
 فجلا بالذي سبحت
 فأبقت الصياد صوب الصوت
 فلتفت من مرعها الكيس
 تقول أول مارف محترق

ولسنا بحاجة للإشارة إلى أسلوب شوقي البليغ ، وقدرته على التعبير الفصيح .. وأن كنا لا ننكر في هذا المجال أن خفة الروح في «العمون المظلم» تظهر في نغمتها واستعاراتها

وسواء أكان شوقي - وقد نظم أكثر هذه القطعوعات في صباه - قد نظر إلى سلفه محمد عثمان جلال ، أو لم ينظر إليه.. فإن كلا العنلين يبدو ذا أصالة أسلوبية وموضوعية لا محسبـال لـتـكـرـهـما ..

- 11 -

القصود هو العلم بمقتضى السنة الحياتية والحيوان (الطير)؛ والفتور هؤلاء الذين هم
 اللغز (الشاعر) أو راجع العرب – إلى تلك التي نكتها من تلك
 في القواعد؛ في «المجلة العربية» ومجلة «الأزهر» في عامي
 ١٩٠٩ و ١٩١٠. تحت عنوان «تنظيحات الأساطير» لم جميعها
 بعد ذلك في كتاب مطبوع اسمه «آداب العرب» في سنة
 «العارف» عام ١٩١١ لم تقتضها وفورته لتدريس في المدارس
 الابتدائية وندرس الطلعات المتأخرة، وعلمه الكتاب

وهذا الكتاب يشتمل على تسع وتسعين مقطوعة ، ولا يغني،
النظر فيه أنه رمى إلى معارضة صاحب «العيون الوافدة»
في كتابه

ينبغي مع محمد عثمان جلال ، وأحمد شوقي ، في النظم على طريقتي الرجز والنصيدة ، وبغيت مطبوعة وألصقا ببيت من الشعر القديم ، يجري مجرى التل وهو المقصود من الحكاية المروية .. فنقول الشاعر القديم :

سبحان من قسم الحقلو ط فلا عتاب ولا ملام

اعطيت منكم فلم تحسن سياسته كذا لك من لاسوس انك بطله

انعمی ام خالصہ

وقد ختم الكتاب بالتصيفة الثالثة ، وهي لتكون من تسعين
سنة ، كلما أسست مدرسة في الحكم والمناظر ، ومطالعة

الكون ذلك أن الله موجود وليس للخلق غير الله معبود

والأخير ، فهي أيضا مما حفظته في كتاب المطالعة .. ولعلها خير ما

في هذه القصص جميعا .. وموضوعها « الطاووس » .. وفيها يقول :

قد أظهر الطاووس اعجابيه واحتمل بين الورود والاس

لكن هم لم يفلحوا تصدي له

فَقَامَ مِنْ حَوْلَهُمَا طَائِفٌ
مِنْ لُؤَيٍّ وَرِيشٍ نَاعِمٍ كَانِ
يُرْمِيهِمَا بِالْمَنْطِقِ الْقَبِيحِ

وَقَالَ كُلْ مِنْكُمْ مَعْجِبٌ
لَوْ نَظَرَ النَّاسُ إِلَى عَيْبِهِمْ
وَلَقَانَسِلَ مِنْ عَيْبِهِ نَاسٌ
مَا عَابَ إِنْسَانٌ عَلَى النَّاسِ

(١) اشتراد شيخ القمراء « اسماعيل صبري » في ذلك ، فقد ورد في ديوانه من ١٣٧ ترجمة لقصة « المراب والعلب » ذكر انه نقلها من لافورتين أيضا ، وقد نشرت في ١٧ يناير ١٩١٠ ، وعلمها :

أبصر الشعب العرب على فصح بغير في ووجه غناء !

فهرس العمد العمدى

تحقيق : ابراهيم الدوق السامى
نقد : السيد محقر

قال القتيبي :

دل من يميل الى التيسل يمشى رب عيش احف منه الحسام
من بين يسهل الهوان عليمسه ما لجسرح يبيت اسلام
لم يسهل القتيبي ان يشرق بيتا واحدا فشفعه باخر شرها
ومعادل اللؤلؤ ان يكون ابو الهندي قد قال : « ولا من اللؤلؤ
لب يمشى » واتينا قال ما يقره العطل السليم وهو : « ولا من
اللؤلؤ لو لم يمشى » كما جاء في المخطوطة .

٦ - جاء في مقدمة الكتاب ص ١٦ : « فلا تنبئة مئدى
اتيح سمة من افتراض الانسان بجهله » ولا رذيلة ابلغ وصمة من
اكثر فضيلة من يقع الاجماع على لفظه « وفي صورة المخطوطة
التي نشرها الاستاذ في مقدمته : « ولا رذيلة لدى ابلغ وصمة
من اكار من » وقع « الاجماع على لفظه » .

« وفي الصفحة نفسها : « والنظم قبيح وهو من الحكام اتبع
واشبع » وجود الفضل سخط وهو من العفلاء اسخط واقنع
ومن لم يتعز من العوام بمزية تقدم وتخصم سلق الحسنيين
يلسان لم وتقص » .

وبالنظر في الصورة القصصية يرى ان « العوام » ليست فيها
وحد على الناشر على كلمة « سلق » بقوله : « جميع السخ
ساق » وفي الصحيح والمطبوعة سلق « وهذا غير صحيح فلي
الصورة السابقة لصفحة المخطوطة نجسد فيها « سلق » لا
« ساق » !

٧ - ص ٢٠ : « ولقد جرى يوما حديث القتيبي في بعض
محاسن احد الرؤساء فقال احد حاضري مرثه : سبحان من ختم
بهذا الفاضل الصول من الشراء واكرمه » وجمع له من الحسن
مايشترى في كل من لعمريه . وعلى الناشر على العبارة الأخيرة غلوة :
« ووبت هذه المره من جميع السخ معطرة في واحدة »
ولعل ما كتب هو اصحح الذي يستقيم به المعنى « وهو
قريب من عبارة الأصل » وفي الصحيح : وجعل له من الحسن
ما فضل به كل من مدحه « وهو قريب مما البت » . وفي
الطبعة الأولى ص : « وجمع له من الحسن ما يشترى فيه »
وهو قريب من رسم الصواب الذي جاء في المخطوطة لوحة ٢ - ١ :
« ماكم يشرى فيها ! ويؤيده ما جاء في الاساس ٢ - ١١٨
« فلا لا يشرى فلا قرأ : اي لا يبلغ مثله »

٨ - ص ٨٢ : « ابو تمام :
اما ويل النسي من الخسلى ويا للدمع من احمذى بنى
لمعة بن ابي الرعد « وقد كان يتنحل شعر ابن الرومي ايام حياته
ويتكسب به واين الرومي بهجره دالما وبسبه « فقال في نصيبته
التي يذكر فيها حديث صاحب الزنج :
لقد حاول الجاهل الطيل سيات وتبلى من القوم اللثام ترات
فبساك اليه الله من آل مادم شجاعة له يوم الغار لبيات
فجبره كاسا من الموت مرة وفي قتله للعالمين حبيسة
واين تمام والبحري سيقا الى هذا المعنى في قصائده كثيرة
تعرضا لا تعريضا وللناظر وهو اوضح وانصح من قسيدة :
اليكم بنى العباسى منى فلتلى اليكم من ميثى اليكم تلتاب
تركتن طريق الرعد بعدناضحة وتبصركم منه قنول كسولاب
يسطر اهل النقي بالنحويلا وتبعكم سمر القنا والتواصب
كرام لهم في السابقين مراباب وهم الفلوا الاسلاواكفر غالب
مناطب عند قوم مساباب

قال القتيبي :

بله قضت الايام ما بين اهلها مصابب قوم عند قوم فوائده
وهكذا جاء في الطبعة الاولى ص ٨٧ : « لمعة بن ابي الرعد »
وهو خطأ سراج كان في مكتبة الناشر لو فهم معنى الكلام ان
صلحه وهو لو لم يات في المخطوطة صحيحا « فما بالك وقد ورد
فيها في حقيقته : « لمعة ابن ابي الرعد » . وبني ان الاول
لاستغنى كبح على ما في معنى على الفتح لا محل له من الاعراب
وان سيال الكلام على ذلك سليم : « لمعة ابن ابي الرعد »
فقال « لا يستقيم على ان » لمعة « اسم كما فهم الاستاذ وسجل

وساذكر من المثل والشواهد ما يؤيد كل حرف قلته عنه او
وصلته به . وسيجب منه بلان الله انى كنت فيما قلته عنه من
المتصدين « وانه خلق بها هو اكثر من ذلك :

١ - جاء في صفحة ٩٨ : « الياسى المبادى واسمه مهر ابن
التم مغرم »

وكذلك جاء في الطبعة الاولى « والصواب كما جاء في المخطوطة
الجامعة التي اعتمد عليها الناشر في تصحيح الكتاب كما زعم :
« مياس المبادى واسمه مهر بن النهمان » . راجع لاج
العروس ٤ - ٢٤٩ ونسب فريش ١٤١ وخزانة الاديب ٣ - ١٥
والاصانعة ٦ - ١٧٤

٢ - ص ٧٢ : « لمهر بن المبدى حذر ابي ايمان لا وعلى فليسا
الاستاذ الناشر يقول : « في الأصل مهر وفي المطبوعة والنسخة
امهر » وسقط في النسخة ٢ وغير واضح في نسخة الجامعة
وهذا غير صحيح فنسخة الجامعة (لوحة ٢٤ - ١) فيها :
« مهزم المبدى » في غايه التلصاع والوضوح « وقد ورد فيها
ألبا (لوحة ٦٥ - ب) : « ابو هنان المزمى المبدى » واضعة
مشكولة بالحرركات « ولكن الاستاذ لا يراجع « وآية ذلك سقوط
هذا النص الأخير من طبعته .

جاء في الباب لابن الاثير ٢ - ١٩٤ : « المهزمى - بكر البراء
وسكون الهاء « وفتح الزاى « وق آخرها ميم « هذه النسخة
الى ميم « واشتهر بهذه النسخة ابو هنان مبد الله بن احمد بن
حرب المهزمى « النصارى » .

٣ - ص ٨٧ : « لا يهزيمة السعدى وهو الملقب بابى الجنيد
وابى العراسى » . وكذلك ورد في الطبعة الاولى ص ٨٧
والصواب « كما جاء في المخطوطة لوحة ٣١ - ١ : « وابى
العمراسى » .

واثر الغاني ١٨ - ٢٢٩ والخزانة ١ - ٨٠

٤ - ص ٤٢ في معرض حديثه عن القتيبي : « وهو يبدى حفا
المعنى في مواضع كثيرة ولما دله في مواضع شتى بالفاظ مختلفة
لتبى على قدرته على الكلام وقوته على ابداع اللفظ وبيتهما يون
وكذلك جاء في الطبعة الاولى ص ٢١ والصواب ما جاء في
المخطوطة : « .. في مواضع كثيرة « ويستغنى مثل ابن الرومي
اذا استغنى معنى كزده واماده في مواضع شتى .. على قدرته
على الكلام .. النظام ولكن بيتهما يون » .

٥ - ص ٦٥ : « لاسى الهندي اليراحى :

لا كميطن ذليلا في معيشته قالوا اخون من عيش على معشى
لا يرجع المعشر تحت المرجانية ولا من اللؤلؤ لو لب يمشى

على نفسه هذا اللقب الخطير ، فقال في الفهرس ص ٢٧٢ :
« بين لحة بن أبي الرمد والثاني »

٩ - ص ١٣٧ : « أبو شمس سعيد بن شمس الكلابي :
وأنى لأبوي المرتبات والقبسا »

إذا شاق رزقي من دماء العيسايل
لعمري بأن الدهسير يحرم قاضلا

مناه ويعطي سؤله غير قاضل
قال المتنبي :

ومن صرف الأيام مصروتي بها
وبالأسى روى رمدى غير راحم »

وعلق ناشر آخر الزمان على البيت الأول بقوله : « ايل مباحل :
مبهة »

وعلى هذا يكون معنى البيت كما شرحه الأستاذ الكبير : إذا
فصل رزقي أبويت سيوفى وراحى من دماء الأيل المهمة في أرضي
الله ، وإنما فعل ذلك بالأيل لعمري بأن الدهس يحرم الفضل
أمثالي من أمانتهم ويعتق رقابتي كير الفضلاء من الأيل المهمة
فيمنعني الحشيش والرتمة ويعلى ظهرها من البرسوفة
أن المباحلة الذين يتصممح الشمس
المقل بأرواه سيوفه وراحه من دماهم : هم الذين لا يد لأحد
عليهم ، وهم ملوك اليمن ، ولو قد رجع الأستاذ إلى لسان
العرب لآلى أول كلمة في مادة عجل : « في كتاب سيدنا رسول
الله صلى الله عليه وسلم لوائيل بن حجر ولقومه : من محمد
رسول الله إلى الأيائل المباحلة من أهل حرמות . قال أبو
مبيد : المباحلة : هم الذين أقروا على ملكهم لا يزالون عنه .
ولل الجوهري : مباحلة اليمن ملوكهم الذين أتسروا على
ملكهم . . .

وفي النص السابق نكتة أخرى أتى بها الناشر ، فقد علق على
اسم الشاعر بقوله : « مكدلا » وفيه المرزباتي : محمد بن سعيد
وله ترجمه في الدليل : « فلا رجعتا إلى دليل الأستاذ قراتا
فيه ص ١٩٢ » محمد بن سعيد بن شمس بن أبي المصطفى الكلابي
شاعر فصيح أمراي ، مدح عبد الله بن طاهر ورتبه بعد وفاته ،
وبقى إلى الثمانين والمائتين »

والأ رجعتا إلى معجم الشعراء المرزباتي ص ١٩٢ وجنتا
فيه : « محمد بن سعيد بن شمس بن الصلت بن المش بن
المحق ، أبو مهدي الكلابي . هو شاعر ، وأبو أبيه شمس شاعر .
ومحمد شاعر فصيح أمراي مدح عبد الله بن طاهر ورتاه
بعد وفاته وبقي إلى ثمانين والمائتين ، وهو القائل :
ليس الذي حسب الأيام أكسرها

كمثل من كان من جريها فمرا »

من هذا النص يستبين لنا أن الناشر قال غير الصدق عندما
زم : أن الرزباتي ضبط اسم الشاعر « أبو شمس سعيد بن
شمس » بأنه محمد بن سعيد بن شمس « وأنه دلس بخلاف
كتبة الشاعر الذي ترجم له الرزباتي « أبو مهدي الكلابي » ليكون
هو نفسه « أبو شمس سعيد بن شمس الكلابي »

١ - ص ١٥٢ : « مروان بن سعد بن لأم الخليل بن أحمد :

ما للصوار رحلن من مرصاتها
وتركتها ونقسا على غزلانها

إن الجياد حرن معهد دارها
لصهيل بكاسة على سكاكها

قال المتنبي :

مرت على دار الحبيب لجمحت
جواذي وهل لشكر الجياد المامد »

قال الناشر في شرح البيت الأول : « الصوار ككتاب وفراي :
الطبع من البقر »

أرى الشاعر كان يعيم ببقرة يأتيها في مجالها ليمتج نظره
بجمالها وهي تعطر بين لداتها ، فلما رحلت وشافه الحب إلى
أن يلم بريدها هاله أن الغزال قد حلت محل الإبل في مرصات
الدبار ، فتشابه متعبا :

ما للصوار رحلن من مرصاتها
وتركتها ونقسا على غزلانها

والأ فكيف قال الناشر إن الصوار هنا هو قطع الإبل ؟
ولست أدري كيف ساع به ذلك التصور الشاذ ؟ أما كان في
استنكار اللقو العام ما يدفع عن التفكير في هذا الفن ويدعوه
إلى مراجعة المخطوطة لعله يجد فيها مخرجاً من ذلك المأزق
الخرج ؟

أنه لو فعل لقرا في لوحة ٤٤ ب : « ما للسان رحلن من
مرصاتها » و « الحصان » هنا وحدها هي التي تسبقها الفطر
السليمة ، وأما « الإبل » فلا وإن استسالتها الأستاذ واسم
الشاعر في المخطوطة : « مروان بن سعيد » لا « ابن سعد »
ويدها ما جاء في بقية اللوحة ص ٢٩٠ .

١١ - ص ١٧٠ : « أبو عبد الله الزبير بن بكار بن عبد الله بن
مصعب :

أراق دمي وبيع بلبات الإلراب
وهيج أشواطي القود لما سرت بهم

عنته الهاري القود لما سرت بهم
ولم تعفه أبدي الرياح للرواب

قال المتنبي :

أبغى الربيع لي دم أراقا
وأى شوب هذا الركب شاقا

وما عنت السرياح له محسلا
فكاه من حدا بهم وساقا »

علق الناشر على قول الزبير : « عنته الهاري » بقوله :
« الهاري جمع هرية : ايل في حى مرة بن حيدان . وعنت
الأيل الهري » تناولته قريبا »

وعلى على قوله : « ولم تعفه » بقوله : « عفا المنزل بمنور :
همن » وعنت الربيع يكتمل لازما ومتعبا :

وما كان الزبير بن بكار بالناشر الذي لا يدري ما يخرج من
رأسه حتى يقصد إلى هذه المعاني المتنافسة المتصارعة . وما
كان معنى البيت القاصي حتى يعرف له الناشر
ناشر ويضيف في معناه هذا الضيف العجيب ، ولو قد كتب
معنى ما يتقلل على أن معنى البيت قد تكفل المتنبي ببسطة
وتوضيحه إذ يقول :

وما عنت السرياح له محسلا
فكاه من حدا بهم وساقا

١٢ - ص ١٧٣ : « لاي عبد الله الزبير بن بكار بن عبد الله
ابن مصعب :

شجاع له في الطعن والفرب مادة
صمغها لا فله خيلة الفصل

يرى الفصار جيتا والفرار فضيحة
وليس ينالي بالسة والقشل »

والصواب كما جاء في المخطوطة لوحة ٥٢ : « والفرب مادة
تودعا » و « يرى الجين حارا »

على أتى ما أورد هذا النص لهذا التصويب بل لشئ أبعد
منه خطرا ، ذلك أن الناشر رأى في قول المؤلف : « لاي عبدالله
الزبير بن بكار بن عبد الله بن مصعب » خطأ شيئا ، فعاقبه
بقوله : « مكدلا » وفيه المرزباتي : عبد الله بن الزبير «
اكتشاف خطير وتعتيق دقيق لغضا شاع في القديم والحديث
لم يدر يفك أحد من الباحثين . وهل درى أحد أن « أبا عبد الله
الزبير بن بكار » بهذا الرسم خطأ ضل به المرزباتي وصححه بأنه
« عبد الله بن الزبير »

أيقن الناشر ما يقول ؟ لا كان المرزباتي لم يقل شيئا من
ذلك الخطف العجيب ، بل ليس في النسخة الموجودة من كتابه

معجم الشعراء ترجمة لأبي عبد الله : الزبير بن بكار ، ولا نجد الله بن الزبير ، وإنما ورد اسم عبد الله بن الزبير - يفتح الزاي النام ترجمة معمر بن هاشم البرقي الذي ضرب الحجاج عنقه ص ٧٧ : « وفيه يقول عبد الله بن الزبير :

تجسس فلما أن تروا ابن شهابه
مسيراً وأما أن تروا الهلباس
حما حجتنا حبل تهازك مهما
ركبتك حولياً من التلج اشها »

وورد اسمه مرة أخرى في ترجمة مطير بن الأتيم ص ٢٩ : « وهو عم عبد الله بن الزبير الأسدي الشاعر » فمن أين أتى الناشر بهذا القبط الزعوم ؟ لست أدري ولا المتجم يدري . ويقتضينا الانصاف للناشر أن يقول : إن ذلك الحكم السريع والحكم المربع هما من إرث وليفته كفتش لفظة العربية « فقد اعتاد أن يقرأ النص في الكراس ثم يكتب عليه فوراً : الصحيح كذا » وليس هناك من حاجة إلى الاستئصال لأن قول الفتش هو الصواب وإن خالف كل كتاب . وأن لم يكن هذا التحليل صحيحاً فهذا نعل تحكمه الفسري في النص الآتي :

١٢ - ٢٢ « أبو بكر النحوي المعروف ببرمة » قال الناشر : برمة وردت هكذا والصحيح مرة « لا وورد هذا التعبير أيضاً في ص ٨٤ وعلق عليه بقوله : « ورد اسمه في نسخة الجامعة أيضاً برمة » ثم ورد في ١٢١ أيضاً وعلق عليه الناشر بقوله : « هكذا وصحته : المعروف ببرمة » - أصرار على التفتحة في الرأص ، وتأكيد للتصويب بعد تأكيد ، والتأنيب لهذا لا ريب في أنه سيحكم بأن الأستاذ لم يقل ذلك إلا بعد التثبت والتراجعة للمراجع المتوكل بها . ولأن شيئاً من ذلك كله لم يكن ، وإنما الذي كان أن الأستاذ « الفتش » قرأ « برمة » فلم يرق في نظره حكمه بطلها ، وهجس في نفسه أن أصلها « عرفة » « فحكم بصحته فوراً . ولا عليه بعد ذلك أن تكون جميع المراجع قد أجمعت على أن لقبه « برمة » لا « عرفة » ، فالتقول ما قامت حزام ، بقوة التثبت وحكم الصاعدة . أما أول الصم والعلفاه فحكم ذلك : جاء في تاريخ بغداد ٢٥٢ : « محمد بن حنبل الصديقي ، صهر أبي العباس المبرد على أخته » ويلقب « برمة » كان أدبياً شاعراً . وكذلك ورد في انباء الزواة ٢ - ٨١ ومعجم الادباء ١٨ - ٩٥ وفيه الوعاة ٢٩ ومعجم الشعراء ٢٢ .

١٤ - ومن أمثلة الحكم بالتراج ما جاء في ص ٧٧ : « ابن الحنظل : وأرى الثريا في السهم كأنها »

خرد تبيدت في لياب حداد

لمعوج الرئي : كان يمشى معش حصى لاحت

بوائج والفتات في حداد

قال المتن :

كان يمشى معش في دجهاها

خسرالد مسافرات في حداد

علق الناشر على بيت ابن المعتز بقوله : « في جميع النسخ قدم ، ولا معنى لها ، والصحيح ما ذكرناه » .

و « قدم » التي جاءت في جميع نسخ الكتاب والتي قال الناشر : « أنها لا معنى لها » هي رواية الديوان الصحيحة ٧٢/٣ ورواية أسرار البلاغة ٨٥ . وقال أبو حنبل الصغري في ديوان الغاني ٢٣٦/١ في الفصل الذي بعده لأحسن ما قيل في الثريا : « أوشيت بالقدم » قال ابن المعتز :

ثم يا نديمي تصطبح بسواد

قد كاد يبلو المصح أو هو باد

وأرى الثريا في السماء كأنها

قدم تبتد في لياب حداد »

وجاء في الأئمة والأئمة للزوزي ٢٣٥/٢ : « وفيه ابن الرزمي الثريا فقال وذكر شعر امرأه :

تفتش غواشي قسرونها قسدا
يشاهد لنا القاسرين معتاد
مثل الثريا إذا يفتح سحرها
يمسك فقام وحاسر حسره

تأخذ ابن المعتز فقال :

وأرى الثريا في السماء كأنها
قدم تبتد من لياب حداد »

١٥ - ص ٦١ : « لعل بن ماسم الأسفاني الكروبي :

قارمت دهره فاسترجعت ما مضيت

أياهم وأصعدت ألك منتظما

وإن أرفضا من الأنواء قد نهلت

ملتها من رموس الجاعدين دما

ولمجد الرقاني أحد الشعراء :

وأعجب من أرض مسبقا حسامه

ولم ترو يوما من عزالي السحاب »

رأى الناشر أن كلمة « الأسفاني » صرفة فعلق عليها بقوله :

« هكذا في الأصل ، وفي سائر النسخ : لعل الأسفاني ، وهو الصحيح »

ومن المعلومات العامة أن أصلها لفظة في أصبهان ، وليست خطأ كما زعم الأستاذ .

وصواب شعر جند الرقاني كما جاء في المخطوطة :

وأعجب من أرض سلقا حسامه

دما كيف لم تبت طيلا وجابجا

وله أيضا :

يويت من دمالهم جزر الأور

ش ولم ترو من عزالي السحاب

١٦ - ص ٣ : « محمد بن أبي زهرة النحفي » كان في أيام

ديك الخمر له من قصيدة :

أحسب طيبره وحملني

من الهوى لقل ما تحرى ماكره »

وهذا البيت ملحق من شعراء « قصده محمد بن أبي زهرة وعجزه للمتنبي » ولعلها كما يلي :

أستغنى طهره وحملني

سواء قللا كأنني كلفه

المتنبي :

أملاني سقم ميني وحملني

من الهوى لقل ما تحوى ماكره

١٧ - ص ١٦١ : « صاحب الزلج أو غيره منحو إلىه :

يبغي الصفاح وسمر الرماح

طلب الملا وطيرت الرب

وأتى كالشخص من يتبدى

إذا فطت الشمس سود السحب

والذي في المخطوطة : « وأتى كالنجم » وفي التي أخذها

المتنبي في بيته « وأتى لنجم »

١٨ - ص ١٧١ : « جابر بن ولان السبي :

وخيل عشاق آفات من الوجي

يغض بغار الحرت واليوم مابس »

و « آفات » هنا خطأ مطبعي « صوابه : آفشات » من الوجي »

١٩ - ص ١٧٨ : « الخبز أئذي :

ألى كم ألى وأصبغ

من أن لا تصبور ولا تصف

وعلق الناشر عليه بقوله : « هكذا في الأصل ويستقيم الوزن والمعنى إذا قلنا : وأنت تجور ولا تصف »

والذي في المخطوطة : « واستطاع لظبي يبور ولا ينصف »
٢٠ - ص ١٩٦ : التبريد ميد الرحمن الأنصاري :

ما ان يبيب كسلا في فصاحته
أما التربة وأعدائ التري وأنا

ياحمر والنقل والأفصال معروف
وعلق النائر على البيت الأول بقوله : « هكذا بالأصل ولا معنى
لها ، ولعل الصحيح : مشعوف ، والمشتوف لغة : المجنون »
وصواب الاسم : « البري بن عبد الرحمن » وقد ورد مصححا
صفحة ٢٢ وفي لوعة ٧٦ - ب من المخطوطة :
وصواب البيت : « سقيم الفهم مأووف » أي أصابته الحمرة
أو حبيب .

٢١ - ص ١٥٦ : « حاله بن يزيد الكاتب :

نيلي طويل وحزني مثله وكذا
ليل المصب طويل حيثما كاتا
ثم اسل يمددهم يوما وقد حطت
نفس من الوجه والأحزان ألوانا

قال المتنبي :

ليالي بعد المظامين شكول
طوال وليل العاشقين طويل
وما عشت من بعد الأوبة سولة
ولكنني للفتيات حمول
وعلق النائر على شعر خالد بقوله : « لم تورد نسخة الجامعة
العربية بيتي خالد ، وأوردت مكانها بيتا للموتى هو :
وأي حمول للرزايا وصابر
على كل خطب غير داعية الهجر »

وهذا غير صحيح فقد جاء فيها بيتا خالد في لوعة ٥٤ - أ
وبعدها هذا النص : « بشار بن برد :

ليلى طويل كأل القيسر منهزم
من الظلام وحلف الصبح أهمل
فلا وصول إلى من لم يدك كلف بهم
ولا تخف من المشيقي انتبالا
ولم أعل سولة من بعد يمددهم
لكنني لمرود الدهر حمال »

ثم جاء بعد ذلك بيتي المتنبي :
أما بيت الموتى فلم تورد نسخة الجامعة مكان بيتي خالد
كما زعم الأستاذ ، وإنما أوردته في مكان آخر فنادية أخرى
يكسها النص الآتي ، ويكتشف منها أوهاما أخرى للتشاكس
الطبيب .

٢٢ - ص ٩٦ : « الموتى من قصيدة له :

يا صاحبي يمددنا فتركنا
شبي رهين مصابة وتصابي
أنكي وناتكنا ومهدكنا كفا
يسكي المبد معاهد الاحباب
أيسى في أول بيت من السبعيات :
فأولها كالريح أشعاع طائمه
بأن سمعا والدمع أشعاع ساجمه

والله لو أودت الأناس ألب شمة ليستغي يثورها إلى
استيظاق غوامض هذا البيت مع لغة العائدة فيه لصعب عليه ،
وهو معنى بيت الموتى محمود بن الحسين الوراق السكوي من
مصبدة :

سعد طلال وما في

وعهد الصادق طلول

ونه في الجبود والحد

يد فرود وأمبول

سنته أيسى والمبد

سر ومثله الخبول

فهو للاحوال في العسر

ب إذا استعد حمول

جابر بن أحمد الشعباني ، كان في أيام المعتصم ، يصف
فرسا :

وأقر ألا يأتي جسمه
أسمى سريال الدجي متقبضا
يعنى ويمرح في اللجسام كأنه
تسبوا أطرب فاشتبه أن يرتقا
قال المتنبي :

طرب مرابكنا فلقننا أنها

لولا حياء مانها وقصت بنا » .

علق النائر على الآيات اللامية بقوله : « لم ترد مصدرة
الآيات في نسخة الجامعة » !!

وهذا كذب ، فانا لو رجعنا إلى نسخة الجامعة لوعة ٦١ - أ
لوجدنا الآيات فيها بكاملها ويلها مباشرة بقية النص وهو :

« الموتى :
وأي حمول للرزايا وصابر
على كل خطب غير داعية الهجر
وقال المتنبي ونصرت صناعته من سادة محمود :
ومل ألقا صا يلق صدوره
ومل حديد الهد ما يلاطفه »

وهذا النص قد خلت منه الطبوعة ، وفي هذا النص شيء
آخر اعلم من هذا السقط الذي جعل الكلام بغير فائدة كالبيت
بغير خبر ، فقد حسب الأستاذ أن قول المؤلف : « وهو معنى
بيت الموتى محمود بن الحسين الوراق الكوفي من قصيدة »
كلام مسلم في نص واحد فكتبه كذلك ، وهو خطأ فاضح تابع
فيه الظلمة الأولى ص ٥٤ .

وعجيب جدا ألا يفهم الأستاذ هذا الكلام ، الواضح ، وإن
يعسب أن الموتى هو محمود الوراق ! ويعلم الشاعران شاعرا
واحدة . والمثل على ذلك قوله في الفهرس ص ٢٧٢ : « بين
الفرسي وجرير بالشعبي والمسي ٩٦ » . وليس في صفحة ٩٦
ألا النص السابق لفسادته من فهرس هذه الصفحة ذكر الوراق ،
دليل واضح على أنه فهم أن الموتى هو محمود الوراق ، ولو قد
فهم أنه غير الموتى لبدا من أول البيت : « محمود بن الحسين
الوراق » ، على أنه غير جديد لا علاقة له بالنص السابق عليه .
وسواء كان الكلام مصلا أم منفصلا ، وسواء كان الموتى في
فهم الأستاذ هو محمود الوراق أم غيره ، فقد كان واجبا عليه
أن يقول لنفسه : أين شعر المتنبي الذي سرفه من الشعر
السابق ؟ ولو قد فعل لأهدى إلى بقية النص الذي سقط من
طبعة ولا تورط في هذا الخطأ .

٢٣ - ص ٧٦ : « لآبي عبيدة المليبي :

وللت لاصحابي : هي الشمس شوهنا
قريب ولكن في تناولها بعد

الخبر آروي :

هو البدر مسوط على الأرض نوره

وعلق النائر على هذا النظم بقوله : « أوردت نسخة الجامعة
العربية بدل هذا المراع قول العياشي :
صنة كالشمس لما طلعت
يلت الإشراق في كل بلد » .

فلذا رجعنا إلى المخطوطة لوعة ٦ وجدنا النص فيها كاملا
كما يلي :

« للخبر آروي :

هو البدر مسوط على الأرض نوره
ولكن له من كماله بعد

وقال المتنبي :

كانها الشمس يمين كف قابضها
شعاعها وفراء العين مقتربا

للبحري :

كالبدر أرق في العلو وغوده
للمصبة السافرين جود قريب

وقال المتنبي :

كأن شمس في كبد السماء وضوءها

ينشئ البيلاد مشرقا ومغربا

للمياس :

هبة كالشمس لا ظلمت

بنت الاوراق في كل بلد »

٢٤ - ص ٧٦ - أيضا : « أبو تمام :

ومن حدم الاولاد يرجسو توالم

فاني لم اخذكم الا لاغصما

قال المتنبي :

وما رفيتي في مسجد استقيده

ولكنها في مقعر استجده »

وجاء في صفحة ١٧٩ : « قال المتنبي :

ومن حدم الاولاد يرجسو توالم

فاني لم اخذكم الا لاغصما »

بيت واحد يرد مرة متسويا لامي تمام واخرى متسويا للمتنبي
لم لا يهتم الاستاذ نفسه هناك الرجوع الى ديوان أبي تمام أو
ديوان المتنبي ليلحق نسبة البيت ، والبيت لابن تمام كما في
ديوانه ٢٦٢

٢٥ - ص ٥٥ : « أبو تمام :

ولطالما امسى فسادك منزلا

ومسلة لظباء ذاك المنزل

وله ايضا :

وفئت واحشائي منازل لاسي

بها وهي ثمر قد صلت منزله »

والصواب : « وفئت واحشائي منازل لاسي به وهو ثمر
لان الصير يعود على الربيع المذكور في البيت قبله وهو مطلع
القصيدة كما في ديوانه ٢١٢/٢ :

اجل ايها الربيع الذي خف احمله

لقد ادركت لنا التلويح ما لمناولة

٢٦ - ص ٧٠ - قال المتنبي :

وحرم حرم سلهاء تفرج

لحل بغير جانب القصب »

وفي المخطوطة لوحة ٧ : « وحل بغير جانب القصب » وكذلك
في الديوان

٢٧ - ص ٨٩ : « قال المتنبي :

ولما رأيت الدهسر دون محله

تقتن أن الدهسر للثاني ناذ »

والذي في المخطوطة لوحة ٢٢ : « ولما رأيت الساس » ، وهي
كذلك في الديوان

٢٨ - ص ٩٠ : « قال المتنبي :

اذا انت الاسفلة من وضع

ولم ألم السيرة فمن السوم

قد أخذ الوزن والمعنى جميعا ، واصحابه يسون هذا
التوارد »

وفي المخطوطة لوحة ٦٦ والديوان ١٥٢/٢ : « من لثم » ، وفيها:
هذا قد أخذ الوزن والمعنى جميعا فقرأ ، واصحابه يسون

هذا النوع من شعر : التوارد :

٢٩ - ص ١٤٢ : « قال المتنبي :

وسرك بين الحشيبات ميت

اذا نشر السر لا ينشر »

والتي في المخطوطة والديوان ٩٢/٢ : « وسرك في الحشا
مسر »

٣٠ - ص ١٤٢ : « ابن المعتز :

فلنكت كسل السيف تنلو لواتجا

كان حما الصغار من وتمها ومل

العوني :

كم مسرور قطعتهما بعتسرام

وحصام ماض ومسرور طموال

ومسار اذا وطن مسجورا

تركها اغناها كالمال

قال المتنبي :

اذا وطنت بايديها مسجورا

بفتن لوطه ارجلها ومالا

ولعل هذا توارد »

والصواب كما في المخطوطة لوحة ٥٢ - ب : « فكرت كسل

السيف »

وسيلك الايات وحده كان كافيا في ادراك الخطا

٢١ - ص ١٥٥ : « ابراهيم بن سيار البصري النظام :

استرق الكريم بالجوهر واحذر

ان تذيب اللثيم علم العطشاء

واقتل الحر ان تحر بالفلس

سو في العفو راحة الاحياء

قال المتنبي :

اذا انت اكمرت الكريم ملكته

وان انت اكمرت اللثيم تصردا

وما قتل الارحام كالفلسو منهم

ومن لك بالحر الذي يحفظ اليها »

علقى الناصر على بيت النظام الثاني بقوله : « هكذا بالاصل

ولمها » تقرأ » - ولو رجع الى المخطوطة لعلم انها « تفرج »

وعلى علي بيت المتنبي الاول بقوله : « ممكن المؤلف ترتيبهذين

البيتين » ولوردت هنا نسخة الجامعة بدلا من بيتي النظام هذه

الايات لتصير بن سلمة بن اليربرقان النحوي :

اني مقصر بالخشية مائل

بجبل عفوك لائف حتى متعا

واذا صرحت عن الكريم ملكته

واذا فطرت من اللثيم بجريا

قلدتني نما بها استصيديتي

ورأيت ايمان الكرام عقبا »

وهذا كلها من الناصر ، لان نسخة الجامعة لم تورد هنا

متصور النحوي بدلا من بيتي النظام ، وانما اوردت كلا في مكانه

لقرنه الذي سبق له : « في لوحة ٥٤ : ب ٢٦ - ا جاءت بيتي

النظام ليبان ان المتنبي قد سرى بيتيه معا منهما ، وجأت في

لوحة ٢٠ - ا بايات متصور النحوي - كما نقلها الاستاذ -

وبقيها ما يلي : « وقال المتنبي

اذا انت اكمرت الكريم ملكته

وان انت اكمرت اللثيم تصردا

لقد نص في نسخ هذا البيت »

وفد اكثر الناصر من قوله : لم تات نسخة الجامعة هنا بكلا

وانما اتت بكلا ، واسرف في تكثير الحواشي بقوله : لم يرد هذا

بنسخة الجامعة ، ولست ادري كيف كان ذلك منه الا ان يكون

لا يعرف ما يخرج من راسه ، ولا يميز بين اصل الكتاب وترتيب

الكتاب وهذا هو الصحيح الصواب ، ان نسخة الجامعة العربية

التي يقول الناصر ذلك منها ليست هي كتاب « الاية » من سرفات

المتنبي » ، ولكنها ترتيب سرفات المتنبي على حروف الهجاء ،

رلها فارز مجهول ، وحذف منها مقدمة الجزء الرابع التي تقع

في صفحة ١٢٩ - ١٥٠ من المخطوطة ، ويعد ان نقل مقدمة

المؤلف صنع متوقفا عنه : « ما جاء من ذلك في شعره على غاية

الالف وهي المهمة : كما جاء في لوحة ٥ - ب ثم « قافية الياء »

لوحة ٦ - ا ، ثم « قافية الياء » لوحة ١٥ - ب ثم قافية الهمزة

بعد ان كتب : « اناء والحي » غل ، كما كتب قبل قافية

العين لوحة ٣ - ا « الصاد والصاد والطاء والطاء غل لم يحى ،

فيها شيء » ، وبقي كذلك حتى « قافية الياء » لوحة ٨٤ - ا

وليس لهذه العناوين بيطمية الحال ذكر في اصل الكتاب الذي

نقله نسخة الغار ، لان مؤلفه اورد اشعار المتنبي ، كما عرفت

له غير مرتبة على حروف الهجاء ، وهذه الطريقة البديهة

لم يعرفها الناصر ، فقل ما قل ، ونقل ما نقل من النصوص

في حواشي الكتاب مما هو وارد في اصله في غير ذلك المكان .

ولست أدري ما الذي قبل النشر من تلك الزيادة التي جاءت في نسخة الجامعة مع غيرها وطولها ، بل تباينها في بعض الصفحات .

٢٢ - ومن أمثلة تلك الزيادة ما جاء في لوحة ١٢ - أ :

« الموني من قصيدة أوليا :

ياسيد الناس ويغير العرب

أكرم من دب على الأرض سوى

آياته القصر البهائي قبل النجب

هم الذين مسحوا بشكل ما

مقداره مستعظم غير السلب

فهم شمس الأرض والناس دجس

وهم رموس الخلق والخلق ذنب

وقال المتنبي :

يا أكرم الناس لاستغنيا أحدا

من الكرام سوى إياك النجب

وانتم ناز مسخو نفوسكم بما

يبين ولا يسيخون بالسلب

حللتم من ملوك الناس كلهم

محل سر القنا من سائر القصب

إن صبح التوارد فلذا على مذبح أصحابه جعل بذل الشمس

القنا والقصب »

٢٣ - لوحة ١٤ - ب : « الملعل بن غيلان بن الحكم البغدادي

ابن عبد القيس يكنى أبا أحمد ، أديب شاعر ، من قصيدة له :

ظلمت بأمانى البعوضة بمدما

وفت لي رماح الخط إذ غدر الدهر

فأعدت أمثال الرياح سوابقا

يحين أفلا يمتز لها السهل والوحر

وقال المتنبي :

لما واین سروں الدهر بعدی

ولین لی دولت صلیهم للآداب

وجدت انفع مسال كنت الدهر

ما فی السوابق عن الجری والشری

نهوى بمنجرد ليست مداهته

لبس قرب وماكبرول ومشروب

الخبير أوزي :

ذكرته في كسبل قلب

ونسأه ذكره أيام الشبيب

مسبلة مستطاب

ولسه عزم كعبد الس

يف ماس فيسر ناب

لهو طورا حيث حبيب

وهسو طورا ليت غاب

وقال المتنبي في طاهر العلوي :

نصرت عليا يا ابنه يواقر

من الفل لا فل لها في مضارب

أولئك أحلى من حياة مصادة

وأكثر ذكرا من دهور الشهاب

أخر كريم الأصل والفرع ما جد

جويل الطعاني أربع فراتيه

سمعت به لا غشمت وكابه

وأزيت لا مولتي ولغابيه

فما بلد إلا تحفه وكاتبه

ولا مرفح إلا أنه مراهبه

لنرته للناس شاف قبه

ومشر به صال زلال مشربه

وقال المتنبي في طاهر العلوي :

بأي بلاد لم أجزر دواني

وأي مكان لم تهاه وكاتبه

كان رحيلي كان من كف طاهر

قائمت كوري في ظههور المواهب

فلم يبق خلق لم يردن قناده

ومن له شرب ودود المشارب

من زعم أن حله ليست من آيات السلاي فقد غلط

نفسه وكابر حه .

أحمد بن يحيى بن العراق :

أفنى المواهب والكتائب كلها

فكانما أمسداؤه أمسواته

وقال المتنبي :

إلا أيها المال الذي قد أباده

نمز قهوا فقله بانكتاب » .

٢٤ - لوحة ٢٢ ب : « أبو حصي صهر بن إبراهيم شاعر

مطرب :

الليل اعظم والكواكب بمدده

غابت نجوم العين أمسي نائرا

الدهر آخر سبعة من أن يرى

في مرفه لهر ومسا عابرا

فاب الأمير ولم ينسب لحياله

ومضى فلم يترك فؤادا صابرا

وقال المتنبي في فائق مكي البيت :

النوم بعد أبي شجاع نالفسر

والليل معي والكواكب ظلت

والجد آخر والكلام صفة

من أن يعيش لها السكى الأدب

محمد بن عبد الله بن سلم الأنصاري - شاعر فنيصالح :

إذا أتى المصير لما لا يرى

لا موه تعدي ولا تسدرة

نسى ولا جاء ولا مال

فأرض بحكم الله واتقد له

ولا تشن ديتسبا بادفصال

يشار بن برد :

يا حيزي لم يالهنى على ملك

معلم القدر وأرى شخصه وجه

قد كان يدفع صرف الدهر عزته

حتى أنه القنايا وهو ميثم

فلا السيوف ولا الأرماع دافعة

ريب اللون ولا الأملاك والخدع

وقال المتنبي :

مازلت تدفع كسل أمر قاذح

حتى أتى الأمر الذي لا يدفع

نظقت نظير لأصاحك شرع

فما مرآك ولا سيوك تقطع

تم قال في موقع آخر مكلبا بأنفسه ، ودالا على سوء دينه

والحاده :

أنه الحيا في طريق حفية

على كل سمع حوله ومبان

ولو سلك طرق السلاح لردها

ببول بين واتساع جنبان

صالح بن عبد القدوس - وهو أبو الهندي الرياني - في

نصيفة يمدح بها نصر بن سيار :

تبعتم بغير زاني يوم بينهم

والغد من عبراني صار مفتسبا



المكتبة

العربية

الدكتورة نجات أحمد فؤاد النيل في الأدب المصري



لم يكن عجيباً من اليونان الأقدمين أن يخلطوا بحياتهم اليديع
أسطورة بجماليون في تصوروا بها هذه العلاقة اللطيفة المحببة
التي نشأ بين الفنان وموضوع فنه ، فلئن كانت الأسطورة تحكي
عن مثال يشبه حيا بتمثاله الذي خلقه بيديه ، إلا أن الأمر
قد يجاوز فن التمثيل إلى شتى صروب الفن ، فلم أحب كاتب
ما خلقه بقلمه ، ولكم أحب معلم من أنشأ ورسي ، ولكم أحب من أدرج
ما زوج وصالح ما صنع به ، وفي كل هذه الحالات يجبره الخلق
الذي أولا ، ثم تنطق أواخر الحب بين العالق وخلقته لانيا .

لما أدبنا الدكتور نجات فقد بدأت بحب موضوعها - وهو
النيل - ثم زادت على الحب الذي بدأت به حيا أخذ ينمو معها
كلما سارت في بحثها مرحلة بعد مرحلة ، حتى انتهى بها الأمر
إلى عشق صوفي نلت في كلماتها روحاً من روحها ، فلا تدرى
أبحثا عليها لقراء أم قصيدة من التسعير الوجداني ، . . فقد
توافر الجانبان معاً لهذا الكتاب الفريد .

لم يعد النيل العظيم في عيني هذه الكاتبة نهراً يجري
على أرضي ، حتى لو كانت يتابعه في الجنة ، وحتى لو كان ماؤه
صلاً مصلي ، بل هو كان حي يحيى ويشعر ويرجح ويهزج ويرغمي
ويسخط : ولذلك تراءى وهي تستعرض سيرته على مصفود
التاريخ ، وتذكر ما قيل عنه شعراً ونثراً ، لا يعجبها من كل
ما قيل العجب ، لأنه مهما نلن الشاعر أو النثر - فهو لا يزال
في رأيا مفسراً لم يبلغ المدى بحيث يتناسب القول مع جلال
الوضوع .

وتبدأ قصة النيل - كما تبدأ قصة الأناسي - باسمه هذا ،
فما أصحها وما معناه ، حتى إذا ما فرقت من ذلك راحت الكؤلة
تروي لك منزلة هذا الكائن العظيم في حياة بلدنا ، الذي لولاه
لا كان ثمة بلد « واحد » اسمه مصر ، فهو الذي ضم أشتاتا
ممزقة في بدن ، نعم ، قد نجد أثاراً أخرى قامت على سفاهها
حضارات كما قامت على سفاهه حضارة ، لكنك لن تجد في العالم
نهرًا سواه قد مس بداراهه السحرية بلدا وناسا ، فلذا البلد
وطن واحد ، ولذا الناس أمة واحدة منذ حيا التاريخ في مهاد
حتى يومنا هذا ، فكان طبيعياً أن تدور حوله الأساطير والعقائد ،
وأن يقال فيه شعر ونثر ، وأن يكون أشودة التشدد وترجمة

فلو جرى بعض دمى في الفرات لما
حلا من الملح مجراء ولا عذبا
وقال المتنبي :

رحل المسزاه يرحلتي فكانما
أبعته الانفاس بالتسبيح
أو ما وجدته في الصراة ملوحة
ما أترق في الفرات دموي .

٢٥ - لوحة ٢٨ - ١ : « أير عبد الله محمد بن عبد الله بن
مسلم الأنصاري ، شاعر مطبوع ، يقول في يزيد بن حاتم بن
تبسة :

أراق دمي ريع لعمرة بالسوي
ومهدى به والعين فيه حياها
لكن أسبلت عيني عليها دمومها
وكم أنجزت للنفس فيه عداها
أيا نفس صبرا إذاضبت بتكية
فان الروايا تنجلي غمرها

وقال المتنبي :

أفدري الدمع أي دم أراقا . وقد قدم .
فأما قوله في هذه القصيدة :

لنا ولاعهله أبدا قسلوب
للا في جفون ما تلاقى -

لمن قول التكميت أبي السهل :

وما أتى لا أتى الحلى وسبيرا
وأمرأتنا مما تبي الإفساح
غدا اخترقنا والقلوب متبة

وتنا لسان الصبر والقلب جزارع
للاقت قلوب والجسوم فزرت
وغفت نفوس وأسبلت عيني

الجيد بن أبي شمام الرافعي «أحمد لاشعرا ، يظهر نقول
سعى من خصالي القفر في حومة الوفا
ظهور مناق الخيل والبهي والسرا

وإلى حمة فوق السمامة مطعيا
فلو ضمها قلب لا وسع الصبرا

أخذ المتنبي البيت الأول فقال :

سلى من سيرتي فسرقى ومنى
وسبلى والهملة الدفنا

لقد نبأدي في « الهملة الدفنا » حتى كأنه ما رأى الكوفة
لقد بعينه .

ولج البيت الآخر فقال :

لنى لا يضم القلب حفات قلبه

وقد ذكر في قافيته الرءاء .

وعسى هذه المثل من التزادات المتتالية ، أما التزادات المتتالية
فلا سبيل إلى ذكرها .

من ذلك كله ، يتضح أن الأستاذ الساملي قد أفسد كتاب
الإبانة على نحو عياري لا يستطيع أي مفيد من التأثرين الأبيين ،
ويتبين أنه أساء إلى نفسه وإلى الأدب العربي أساءة بالغة
مؤلة بيود يأتونها وعارها إلى الأبد ، وسيبوه معه كذلك هؤلاء
الذين زبنوا له نشره ، ودفعوه إليه دفعا لثيما ظاهريه فيما التصبحة
ويأمنه من قبله الحب القيت ، فكان منهم من كمثل الشيطان
أذ قال لئلسان الكفر فلما كثر قال إلى يبرء منك أتى أخاف
الله في أفساد دخال العرب .

ونصحتي للناسر العظيم أن يعمل بقول الشاعر الحكيم :

إذا لم تستطع شيئا فسمعه
وجاوزه إلى ما تستطع .

الأميد .. فكيف كان ذلك كله ؟ هذا هو موضوع كتاب « القليل في الأدب المصري » .

ولقد أخذت نسمات النيل تسري في الأدب العربي منذ أول يوم تحرك فيه لسان عربي على أرض مصر ، فهذا هوسو مرور بن العاص يكتب يا أمير المؤمنين عن ربي الضحك هذه الرسالة العادلة التي حفظناها ونحن في أول عهدنا بالدراسة أطفالاً ، ولست أفترى على الله كذباً إلا قلت أنني ما أزال أذكر كيف كانت هذه الرسالة حين حفظها طلال أول أسرة أدبية تربط بين قلبين وبين وطني : « أعلم يا أمير المؤمنين أن مصر برية عبرة ، وشجرة حمراء .. يكسوها جبل أخضر ورمل أخضر ينفذ وسطها جبل مبارك القدوات ميمون الرواحات ، تجري فيه الزيادة والنقصان ، كجري الشمس والقمر ، له أوان .. ثمرة عيون الأرض وينابيعها ، حتى إذا ما أصطب عجاجه ، وتطلعت أمواجه ، فاض على جانبيه ، فلم يمكن التخلص من القسوى مضى إلى بعض الألى في سقار المراكب ، وغلاف القوارب ، ووراق كائن في الخيايل ورق الأسابل ، فلذا تكامل في زورته نكس على عتيبه كأول ما بدأ في جريته .. »

نصلي الرسالة فنصف فلاح الأرض بحرنا وببساط فيسها **النصب** ، فينصبو الزرع ويترعه ، « لينبسط ماء » يا أمير المؤمنين - لإزالة بيهاء ، إذ هي منيرة مسودة - فلذا هي زهرة خضراء ، فلذا هي ديباجة ولقاء - فبقار الله الفاعل لما يشاء .. »

لكن أدبنا العاشقة فوضوحاً لا يرغبها هذا الوصل الذي ينفذ عند لوازم النص ولا ينبع من نبضة القلب ، وتعتذر عن العربي اللطيف بأنه كان مشغولاً بالحرب والفتك عن الفنى بالجمال الفانى ، فلذا يكون القليل في عتيبه إلا مصدراً للفراغ ؟ نقول وكأننا هي نوجه العتب : « نحن لا نريد عبادة للنيل ، ولكننا نريد تأملاً ميقناً في الإنسان بالجمال والانعزال به ، وأنه كما يزيد من فضيلتها أن تتبع عاتلة الشمس العربي الذين جاءوا إلى مصر - وعلى رأسهم المنبسط - فلذا هم جميعاً في أربابها قد انقضت إحصائهم على النيل ، لكن حيث يصطرحهم معاً وراء الظاهر الجسدي في هذا الكائن الجبار الراجح الوجود ! لقد أتى القليل إلى مصر طامعاً في ولاية - فلم يهزم طبيعة مصر ولم يهزم نيلها شجر وطير وحيوان ! وكذلك أقام أبو نواس في مصر فترة ، فهل أوحى له القليل شعراً ؟ كلا ، فلذا كان له ذكر القليل مرة فذكر الكثرة الفاعل من تلميحها !

وجاء الفاطميون ومضوا ، وجاء الأيوبيون ومضوا ، وجاء ليرهم ومضوا ، ولم يكن للقليل عند هؤلاء وأولئك جميعاً من الميزة التي في الأدب بما كانت الأريية تتمنى لهذا العريب ، نعم ما أكثر ما ورد ذكره على السنة الشعراء موصوفاً بعفافتهم تنوعت ، فهي لم تعرب إلى القلب والصميم ، فالتنيل عند هؤلاء الشعراء - مأزج جيش متعذر - مأزج مصنفين ومعتبرين - خلجانهم مدالان غري - يبارك ملك محقق نوق يكر - ماء سوائيه جباد شهباء - وأين عطاء النيل في رأي هؤلاء الشعراء من عطاء الحاكم ؟ فالتنيل نهر وأما الحاكم فيجر ، والتنيل إذا أعطى فأنما هو بمثابة كلف الحاكم في العطاء ، والتنيل حسام معقول ، والتنيل فيض من دموع ، وهكذا وهكذا - عكلاً كانت ميونهم تنقل إليه من خارج ، ولم تكن فلوهم نفس ينفض من داخل ، وألا فإن هو الشاعر العربي القديم الذي هنا على النيل بقلبه ، وعاش معه في تاريخه الطويل يقتسمه الأحداث أو ارتحل مع في طريقه الطويل من متبته إلى القلب بيننا الصعاب ، يتشتر على المسعود مرة وينساق فوق بسيف الأرض مرة ؟ أين منهم الشاعر الذي هذا إلى النيل بروحه ، ولم يكبح لفته ليرسم صورة ظاهراً للثقل والانعزال ؟ لا أحد ..

وعدد هاتنا إلى الشاعر المصري في المهدى الأولي ، تجد الحب الأسيل ، تجد الشاعر لا يتفق ولا يزخر ، فلا صناعة في بناء الصورة ، ولا يهرج في القارئة بين النيل وغيره من

لوازم الطبيعة أو الخرد البشر ، فما بالشاعر المصري الصادق حاجة إلى شيء من هذا وهو أمام هذا التميم الفيافي ، وأقرا هذا التشديد المصري القديم ، تترى قوة البساطة الحية المخلصة كيف تكون : « حمداً لك يا نيل ، تتبع من الأرض وراوى مصر ، تغزوها يا صاحب الطبيعة الخفية ، يا من تروى الرأى فتصعد القطبان بالقاء والنماء ، يا من تمنع الرى البقاع القفر البالية ، أنه نذاك ذلك الذي يسمي من السماء .. يا من بيتب الشعر وينطق الصبح ، فتتصل أفرار الحمايد .. يا من إذا أظا السير احتقت النفاش ، وفقدو الناس ، وماواً باللايين .. يا من إذا تظلف من البلاد الفرج ، وفقدو الأسى الكبار والصغار .. أما إذا أوفى ، شجت البلاد بالفرج ، واستبشر فيها كل حي ، فتفرج الأساور وفطر الثغور .. أنه النيل الذي يأتي بالخيرات ، وهو الفنى بالطعام ، وغلاف الخيرات وصاحب الخيرات ، ذو الجلال الذي يتدفع مطراً وينبع طيباً ، والذي يخلق الكلا للمائية ويقدم القرابين للآلهة وبسلا المغار وبرولي القراء ، أنه النيل الذي يعبره الإصباح للنماء ، بعقله ينبي السفن .. أنه النيل الذي يتدافع جيبنا من العقول وينضئ الناس ، أنه النور الذي يأتي من الظلام ، عنده يستوي الناس فيهم ويقدمهم ، أنه النيل زوام العدل .. ينفضه من بقرته بالبحر الذي لا ينضب شعاعاً ، وبالبحر الذي لا تروى طيرا ، يلقنه من بقرته باللعب والفصحة ، فما دام الناس لا يكتور الكلودر الفرج فالشعر أحسن .. الخ .. الخ .. »

أرأيت الآن كيف ينضئ بالنيل من يشفق بعبه ، وشعراء العرب لم يشفقوا بشعرا العظيم حيا ، فلم نجد أدبنا متعذرهم ربا من علما ولا شيعا من جوع ، وانتقلت إلى الألفاظ الشعبية ، نجوب البلاد مدانها والقرى ، تستقط تلك الألفاظ من أفواه متشعبها ، تسجل منها ما يمس النيل من بعيد أو قريب ، وهذا نجد تجد شيئا من الضمائية على نيلها المحبوب ، لانهما نجد هاتنا التعبير الصادق في سذاجته ، فما هنا غناء مطلق لساقية والشايف والحرث والنورج ، غناء الفلول والعصم والتفن والجمع والشخير والفاكهة ، لا ، بل أن الشعب ليدخل النيل في تروايه كما أدخله في ألفاظه .

وتعود الأدبية إلى الشعراء « من جديد بعد جولتها في الإثنية الشعبية ، تعود إلى الشعراء الصبديين ، فلذا هم كسابقيهم - في الألفاظ - يصعدون عن صنعة أكثر مما يصعدون عن حب ، فأقرا البارودي تترى النيل عنده مجرد ظاهرة طبيعية كسائر الظواهر من برق ومطر وليل ونجوم ، بل أقرا حافظاً - وهو شاعر النيل - نجد النيل عنده تابعا لسواء ، يذكره مرعاً لا أصالة ، فلم يقصمه بلقضية واحدة ، ولم يستأثر من نفسه بجزية مبدئية كاملة ، لم أقرا شعر شوقي في النيل تجد براعة الفنان أكثر مما تجد شفق العاشق وعبادة الصايد .

إن كتاب « القليل في الأدب المصري » جولة تاريخية للمورخ ، وتقد أدبي للناقد ، ونبضة قلبية للعاشق ، أنه عقل ودوح .

الدكتور زكي نجيب محمود

اسماعيل السنهالوي
مسرحية « أفيجيشيا »



هذه المسرحية الفارقة في مسابقة الكتاب الأول للمجلس الأعلى للعلوم والفنون هي باكورة انتاج المؤلف في فن المسرح . وقد اختار أن يتجسّد موضوعه الفني في موضوع من صميم دراسته التي تخصّص فيها ، وهي الدراسات القديمة .

وموضوع التنصبة با فيجيتيا مشهور في الأساطير اليونانية على الرغم من أنه لم يرد في هوميروس . فلم يعترف شعائر الألام الأكبر بالسطورة تقديم فيجيتيا إريانا أو قلها على الكنج بعد تقديمها ، بل ما ذكره في الإلياذة عنها يدل على جعل عصره بالسطورة ، إذ يقول في الكتاب العاشر من الإلياذة أي بعد شر سنين من وصول الحملة اليونانية إلى طروادة ، وعلى لسان أجا متون « أيسيات ١٤٤ - ١٤٧ » : لدى في قصر ثلاث فتيات : كريستوس واديس وابتيناسيه - وسعاد له (لآخيلوس) الشبار بينهن ، ودون أن يقدم لي هدية ما ، سيؤد إلى قصر أبيه من تروق لعينيه من بينهن » .

ولكن شعائر اليونان وبخاصة شعائر المسرح افروا اسطورة تقديم فيجيتيا إلى المذبح ، وأن لم يتفقوا على تفاصيل ما حدث لها ، فهي عندهم جميعا بنت أجا متون وكلتشترا .

وهين هم الأسطول اليوناني بالإبحار من ميناء أوليس لطرية الطراديين انتقاما من ابن ملكهم باريس ابن بربا الذي هرب مع هيلينة زوج مصلبه نيلاس ، عولت الرياح أبحار الأسطول ، واستشار الكاهن كطاشي الإلهة أرتيس ، فطلبت لها تهمة أمواع البحر أن يسحق يابته أجا متون قائد الحملة ، وهي فيجيتيا ، فاستقبل والدها في ظليها متلا بها ستزوج بالجلل أخيليس . لم يتكلف رواية الأسطورة بعد ذلك في مصر فيجيتيا: فمنهم من يرى أنه قد ضحى بها على مذبح الإلهة أرتيس في أوليس . وأقدمهم شاعر اليونان إسيكلوس في مسرحيته : أجا متون ، إذ استقبل الجوفه بطل الحملة عند دونه بوصف منظر التنصبة الشتر على المسرح ويشهد من الأب الهجوى القلب ، ويثمه في وصف هذه التنصبة سوفوكليس في مسرحيته : التترا ، كما شاعران من اللاتينيين : أوتريوس في مجموعة أشعاره الفلسفية التعليمية « في طبيعة الأشياء » De rerum Natura من هوراس في رسائله الهجائية ، وما يقوله هوراس : هي تلك الرسائل : « وهكذا دنتى فواد الأفريق في وحشة المذبح الذي لآلهة ديانا (هي عند الأفريق عذلة لآرتيس) بدم فيجيتيا » .

وبهذه الرواية في مصر فيجيتيا أخذ الإنسان النشاز في المسرحية التي تقدمها . على حين يرى آخرون أن الإلهة أرتيس (أو ديانا) قد أخذتها الشفقة بالآفة المبرحة فلذتها بطن ، ونقلتها على غير علم من الكهنة إلى توريس حيث صارت كاهنة . ومن أخذ بهذه الرواية في الأسطورة يوريبسيس في مسرحيته : فيجيتيا في توريس من مسرحيته الأخيرة : فيجيتيا في أوليس ، وهي التي تمت بصله - في طريقة علاج للموسوع وتقدمها للحدث - بالمرسية التي نطعت عنها . ومن تابوا هذه الرواية من يرون أنه قد وجد على المذبح بدلا من القلبية جثة فتاة أخرى شبيهة بفيجيتيا . وآخرون يرون أن فتاة أسماها فيجيتيا قد ضحى بها على مذبح أرتيس ، ولكنها كانت ابنة هيلينة من زواج سرى لها مع نيزيه قبل اقترانها بنيلاس ، فلم تجوز لها الإتراف بها ومن أهوا أوليفوس وسيزيكوس . وبهذه الرواية الأخيرة نأى الشاعر الكلاسيكي الفرنسي راسين في مسرحيته : فيجيتيا ، وعلته خير من علاج الموضوع ، على الرغم من أن مسرحيته تلك ليست من حيون مسرحياته .

وإنما بينا وجهة النظر القديمة المختلفة في الأسطورة وكتبتين في أسلوبها أصالة مؤلفنا ، ولا أهم تفاصيل أحداث الأسطورة بدنى ما يوم نظموها وتكليفها بحيث تعالج شئون الناس ، وبعث يصيح القالب الأسطوري أسبغيا غير فيسي . فعلا نصرف ان يوريبسيس ذو نزعة جريئة في عدم العادات والتقاليد المتمسكة بالمعتقد القديمة لعصره ، وأنه مشهور بمهاجمة التمسكات الفلسفة والآلهة في زمنه ، يؤكد ذات الإنسان في وصفه الشنيع لصعابا هذه التمسكات الفلسفة وبشر الشكوك حولها في معارضة النظر والبرائة بالآثار الوحشية لمبادئ غير إنسانية ، وإن أدى ذلك لهدم المعتقد والآلهة ، مما كان شاعر فيقي وسفيرة من معاصره شاعر الملهي أرسطوفانس ، في مسرحيته التي عنوانها : الفصاد . وفيها يوحى بأن في سفيرة يوريبسيس من التمسك

والمعتقد على هذا النحو هدماً للمعتقد الخلقية التي يعتمد عليها المجتمع في بئانه . وبهذا الطابع كان للأسطورة في متزاها الإنسانية قيمة حاضرة لعصر يوريبسيس . ويبلغ هجاء هذه العبادات الوحشية قنعة في مسرح فيجيتيا ، ورحمة الإلهة بها حين فندنا بطن ، وهو في ذلك يقصد إلى هدم الخرافات التي ينشأها الكهنة استجابة منهم لتوازع فاسية ، ولآثرة وحشية ممثلة في التمسك الداعية . على أن في طابع المسرحية الفيلبي ، وطريقة معالجة يوريبسيس لها ، ما يدل على عدم معنى آخر ، وهو قبول هذه الشؤد بوصفها واقع حاضرة تعبري لها الإنسانية ، لأنها نتائج طبيعة الفساد العالم ويؤس الإنسان ، ويخ المجتمع عقائده بمع ما للمجتمع من سلطان على المشاعر الفردية . فلأب (أجا متون) يصغر أخيرا لكتب عواطفه ، وللاستسلام لحكم الجسموس ، وللرؤوخ لشعائر الكهنة المفسدة ، بعد أن قصر حيله ، وهو استسلام لأبي المعنى الشديد الراس ، بعد مقاومة شديدة ، وعرض لكل ما يثير التمسك ويعزق القلب من مشاعر في المواقف المختلفة التي يمر بها في المسرحية .

أما « راسين » الفرنسي فقد أيد أن يسير على طريقة يوريبسيس في معالجة الأسطورة ، على الرغم من تأثره يوريبسيس في مواقف درامية جزئية . فقد تأثر به في لعولات كثيرة في مجرى الحدث : في رجوع أجا متون من رأيه بعد أن بحث برساسة لاستعادة ابنته مسترجعا إياها بطقس استزوج من أخيليس ، وذلك بأن أرسل رسولا آخر برسالة مربية يهبطونها فيها من الطيور ، كما تأثر به في وصول فيجيتيا مع أمها كليتمشترا ، ولكن وصول ملأجره يقتل له أجا متون لنفسه ، ولا يقصد بذلك منظر التشويق والتأثير في مجرى الحدث ، لم تأثر به في اللقاء المروع بين البنت والأب ، واكتشف من الصيلة التي لها إليها من منها من الطيور إلى المسكر ، وفي الجهود التي تبذلها الأم والبت أمام الأب ، وتلقو مجزة من لجانها على الرغم من حال عليه . وإلى جانب هذا التأييد لغير أصالة راسين واسعة كل الفصوص ، ظل على فلسفة : ففعل معورها الصراع الإنساني ، على طريقة الكلاسيكيين في التمسك الواسي البساطني للعراع التنسي : لتجو وحدة مسرحية راسين في الطغر الذي يهبط فيجيتيا ، وحتى الفصل الثالث منها تشهد جهود الأب المتواصلة التي لا يصدق أوارها في سبيل نجا ابنته ، ثم في سبيل تطهير أخيليس الذي لم يكن يدري شيئا من خداع فيجيتيا لكي تعصر للمسكر ، لا لتنج ، بل لتزوج منه . وهين يخفى في هذه الجهود يقف أمام تهديد أخيليس ورجاوت زوجته وإنه موقف البائس العزق القلب ، العهد في نفس الوقت في كبرالسه وسلطانه . وهي حيرة نفسية بالغة القوة بين العاطفة والواجب تكسب المسرحية طابع بطولة نفسية ، وتقرب ما بين راسين وكورني الشهير بمثل هذه المواقف ، ولكن عاطفة أجا تنصر كذلك في أنه يستجده في نجا ابنته على ألا يزوجه من أخيليس الذي أمانه ، ويساعد الحدث التناوي الذي اخترعه راسين وهو حب « أربيل » لأخيليس ، ومانع من هذا الحب من غيره عيباء على حل الأسطورة خلا طبيعة أسبغيا محفكا ، فقد أصاد الكاهن استشارته لآلهة ، فلم أن الكفصود بالانضحية في أربيل ، وهي من دمجينة الزوجة الآفة ، لأنها ابنتا من الزواج الذي كانت قد فندته سرا مع نيزيه ، كما سبق أن استشارا . ويعرض راسين أنه نوا اقتداءه لتنصبة أربيل لما انطسك الأسطورة موضوعا مسرحيته . « نأى احتمال أدنى به المسرح حين أرمي عليه الفئسك المروع بفتاة فاسلة حبيسة مثل فيجيتيا ... » . وبهذا اكتسبت مسرحية راسين طابعا ملأما لعصرها ، كما كتبت الشخصيات كذلك طابعا معاصرا في زمن راسين . فتنصبة يوليس (وهو أديسوس) - وهي تنصبة التي استبدلها راسين بنيلاس في مسرحيته يوريبسيس - شخصية سبغيا من رجال العصر الملكي لمعصه لوس الرابع شر ، قوي لا يتردد . وعلى الرغم من الطابع الملكي لتنصبة أخيليس عند راسين فإن لديه أحساسا لبردا بالشر ومناهة بقره من عصر راسين ، ثم أنه مرتبط بالعصا

يربأت آخر يعنى من انسانيته ، وهو الحب الصديق لافيجينيا ، وفي هذا الحب تبرز انسانيته ان تصف به من قسوة ومن أربعة في وقت معا . وكذلك الاب آجا ممنون ، تحمله الكبرياء ، وبإيجته القوادى الى قبول التضحية بابنته ، كما يعنى هو في بده المسرحية وتوفى راسين عرضي متفرع مع القوادى على المسرح ، لأن عرض مثل هذه المواقف يفسحها نفسيا وفيها كما هو واضح ، في حين لا تراه إلا أيا مزين القالب ، تنظف مواقفه الانسانية دائما على طموحه وإطامعه وشيئة مكانته ، فهو ضعيف ، ولكن سفسفه انساني رجب غنى بشغافى كريمة . ونسب كلتمسترا الأم كبريائه ، في حين حافظ على مشاعر الوالد ، ونابى ان لهينه ولكنها تنطق الى حد الجموح في الدفاع عن ابنته كوحى يعنى صغيرا له مهددا بالقتل . وحيا لغيرة اربيل وعددها الدفين المتفرقة ، يعنى ظهر الفيجينيا مع شبيها بالياء ، وحرصها على السطوة المتفرقة بالزواج من البطل ، وتعلقها بهذا الحب الانساني الطاهر الذي لا ينطس مع ذلك حبها لوالدها وحرصها على مكانته ، وعنى شعورها بالواجب . فهي المربية انفسا ولكنها فرنسية كلاسيكية فكرا ومشاعر . فهو مسرحية راسين هو مرار المواقف الانسانية الكريمة المتفلسفة ما بين حب أبوي وحب وطني ، وحب وجداني متشوب بين فناء ظاهرة وفنى بطل محارب ، فترن شجاعتها القسوى بمواقفه الباقلة الشدى في الرقة والرهف والآباء . وفي تسامح الفيجينيا مع منافستها اربيل ، وخصوصية للذبح باسم السماء ، ودماع حبها لاطعها وقومها ، وفي خلوصها لأم والدها ، وانفاسها من الشتام والامانات من خصمها ، في كل ذلك طابع ديني يقرها من عقيدة المسيحيين وقصة اللداد في كتب العهد القديم . وفي هذا كله يحس أنها تسائلة أكثر مما تحس بانها ارستقراطية وابنة ملك الملوك البطل آجا ممنون . ولقد بلغ من صيغ راسين مسرحية بعبقفة العصر ان بعض النقاد الفرنسيين يرى ان الفيجينيا راسين ذات هدف سياسي ، لأن العرض منها بيان لسلال الجماعة وهجاء النظام الانشائى في عهد لويس الرابع عشر .

وفي ضوء هذه المعارف الضرورية في ملأنا نستعرض الان مسرحية الأستاذ البنهاوى ، لنرى مدى أصالة في هذا المسحقة الأسطورة التي تعد في جوهر أحداثها وروحها من عقيدة عصرنا أكثر أصالة مسافة مما كانت تجد من عقيدة الكلاسيكيين من معاصري راسين .

ومسرحية الأستاذ البنهاوى في ثلاثة فصول ، في الفصل الأول متفرق واحد ، وفي الفصل الثاني متفرق ذو ثلاثة مشاهد ، وفي الأخير متفرق . وتبدو أصالة المؤلف في أنه لم يتبع من قرب لا راسين ولا يوريبيس ، بل كان أقرب الى الأسطورة الأصلية على حسب روايتها الأولى التي أوردها في مصر المال . وكذلك في اختيار شخصياته ، فهو يجعل الفيجينيا شخصيا اختها الكترا الى اوليس بدلا من أن تصحبا أمها كلتمسترا عند يوريبيس . وفند راسين ، وأن كان هذا الاستبدال غير معال فنيا في مسرحية الأستاذ البنهاوى ، ولا وجه له فيما يرى الة الالة التمساح برجات الفاتة الجميلة المشوبة الماطلة تجاه القسواد والجلادين قبل التضحية ، في التلال الأخير ، وهو شعر سنود بعد الى الحديث في قبته الفنية . ويجمع الأستاذ البنهاوى بين أوديسيوس (أبوي ليس) وبين ميلاوس ، في حين اقتصر راسين على القائد الأول بعد ان اثنت شخصيته في بعدها الاجتماعي والتفسي ، واقتصر يوريبيس على الثاني مع إيراد اسم القائد الأول في المسرحية وقد حذف الأستاذ البنهاوى رباط الحب الذي عقد راسين بين أخيليس البطل والفيجينيا . وقد قلنا من قبل ان راسين افاد منه في الاقتنان في تصوير صفوف الحب بين الفيجينيا الفاتة الطاهرة المشوبة الماطلة ، البسطة الخلق ديني حبيبه التيبل الطاعى الولي الأرضي ، واقتصر الأستاذ البنهاوى على رسم دولاي الحب الأسرى في الأب وابنتيه وصدام هذا الحب بواجب العقيدة كما تلقى التمساح الزائفة التحكية في الجماعة . ونرى أن المسرحية خسرت من هذه الناحية بقرها

في بعد انساني يتضح تصويره مع طيبة العصبك ، ويمكن به اسباب روح العصر ومواقفه على الشخصيات بحيث يقر جوهر الأسطورة لظولنا . وللاستاذ البنهاوى العربية طبعاً ان يقتصر على ما يشاء من جوانبه ولكن علينا فيها في إيمانها الانسانية وهذا ما سنرى مدى توفيقه فيه ، في استعراض حدث المسرحية وشخصياتها .

واشرنا من قبل الى ان راسين يعد من يوريبيس في انهساء الحدث بطل انساني من طريق اختلال اربيل الحبة الموقود مدخل الفيجينيا في التضحية ، في حين أنه يوريبيس شخصيته يتصل الالهة اترينس وفدائها لافيجينيا بقى ، ونقلها الى معبد توريبيس معا ينس راسين أنه لا يتضح مع العقيدة الكلاسيكية ، ولا يتفق وقاعدة أرسطو من أن الحدث يجب أن يعل بنتيجة مألوفة من مجراء في المسرحية . ويعلى أن نفس السبب الأخير هو الذي جعل الأستاذ البنهاوى ان يغير ان الحدث بتقديم الفيجينيا قربانا وذبيحة . ولهذا الحل ميزة على راسين في أنه بسط الحدث فلم يسلطه بحيث تأنى كما فعل راسين حين جعل اربيل تشر - على قربتها - الفيجينيا في حب أخيليس كما في غير متبادل ، وهو في الوقت نفسه لا يلبا الى ما هو خارج من طبيعة الحدث من خوارق تتفق مع عقيدة القدماء كما فعل يوريبيس ، ولكن مما يلفت ان الأستاذ البنهاوى جارى الفيجينيا في هذا الحل في بساطة لا تبين من عبق ، حين أنه ملأه بالسريران البسيع ، دون توكيد لدوات الشخصيات وجوهدها في الصراع ضد الشر الذي يعقم فتاة طاهرة بريئة . وشرح ذلك يعلى الشر ، علينا ان نستعرض الأحداث الجزئية لفصول المسرحية في اجال :

فالفصل الأول يجري فوق ظهر سفينة في الليله وواضح ان المؤلف يقصد ميناء اوليس وإن لم يسمه . يلف الجنود ينتظرون عودة القائد كاتاليس من استشارة اترينس وإرسالها كي تهدي الرياح العواقة لإبحار الأسطول . ويسود القلق القواد لظول قبطانيس ، ويبدو هذا القلق على الأخص لدى ميلاوس ، في حين يبدو ماضيا مستترا في نفس القائد الصام آجا ممنون الذي يتوقع ان تنظم منه الالهة ، ولتله فيها القفس في صيده . وإدارة الحوار تدل على تقصيص موهبة ، وحسن استدعاء ، وشده من البرامة في تنوع المشاعر للشخصيات . فآجا ممنون مكبر جبار مستهتر بالتسار ويهجم ميلاوس وإيلى صليب الجنود واستهزأهم ، لأنهم كالقطيع يسلون الى حرب لا مقم لهم فيها ولا اهتمام بها ، ويوافقه أخيليس في أن الجند لا يبرهنون الحرب ، ولكنه يبعد التهورين من شكايتهم لأن عليهم الفادح في سبيل التشر . والتهور يكشف عن طابع صيد الأسطورة القمعي ، حين كان التمساح مضموا ، بمثابة الات ووسائل لملمة الأسباد . وبهذا الطابع نسلو العتبة التي أمام آجا ممنون في سبيل انقاذ ابنته من التضحية ، لانا تنطيل أنه لا يخشى الجند ، بنفس ما كانت عليه الحال في مسرحية يوريبيس ورأسين ، فهو لا يخشى سوى القواد من رفقتيه فصبب ، وإذا ملنا من مجرى الحوار كذلك أنه مستهتر بالآلهة، ويتحدها ، فوهنا ان عاقلة الآبوية ستقوده الى بذل الجهود الكبرى في سبيل نجاة ابنته . ولكن لم مجال لعراق نفسى اراد ان يبعد منه الأستاذ البنهاوى ، ولكنا نرى آجامنوس سمران ما يرضخ لأمر القواد ، وينزل على رأى جماعتهم في ضرورة التضحية دون مقاومة فكر . وأصبح من ذلك ان يتفق القواد جميعا على ضرورة القيام بالتضحية ، فلا يبدى منهم معارضة ضلعة مسوى أخيليس ، وطبعى ان يكون أسرع الى طلب التجنيل بالتضحية ميلاوس ، لأن المربية تلقى العقوبة لتخليق فرضه . وفي هذا التوحد وشبه الإجماع في القرار العام ضعف أى ضعف لإيجاد النفسية للشخصيات ، في يوريبيس نفسه يجعل ميلاوس يتردد في الأمر ، حين يرى الفيجينيا ونهز مشاعرها ويؤس أمها ، فيعززم الاحتيا لنتائج بعد ان كان قد عاب مثل هذا الاحتيا ل على أخيه آجا ممنون وهذا تعبير عن نفس يكسب

شخصية نيكلاس حيوية تنفرد بها وتلوح بشخصيته في المسرحية العربية . ويعدنا يوريبليس كما يدعنا راسين بتخيل الضغط الفلاح الذي تعرفى له أجا ممنون من القواد ليحسبوه على الشخصية بابنته ، بأن يكتفى أجا ممنون ذلك في عبارات يفيض أبنا وشكوى في مفتتح المسرحية الإغريقية والمسرحية الفرنسية، مما يفسح مجالا رحيبا للظلم في أعمال الأب الآسية ، في حين يفسح هذا الفصل في عرض مجمع القواد وسرعة خضوع الأب لهذا التحكم الفلاح في مسرحية الأستاذ الينهاوى . هذا فيما يتصل بالبحث من حوار الفصل الأول ، وعلينا أن نقرر بعد ذلك أن بداية الحوار في هذا الفصل استفراد وفسول لا يمتان للحدث في المسرحية بسبب فنى . فعلا السخرية من الجند وصفيهم استفراد قد يبين من معنى اجتماعي عام ، ولكن لا صلة له بشخصيات المسرحية في الموقف المحدد ، وكذلك الحوار الطويل بين أبنا وأوديبسوس في شأن مشاعر الثاني بالتحية إلى هيلينة حين نفاش الأفراد على خطبتوها ، فسرطان ما كلف أوديبسوس من النافسة ، وإلى زوجته بنبالوب الولية ، وجمع شمل الأفرق حول نيكلاس أجا ممنون ، ففهم بذلك الفلاح ، وأخذ منهم البيعة بالدفاع عن هيلينة وزوجها ... نزل هذه المسرحية مقفلة على المسرحية ، شأنها شأن حوارات أبنا في فيرة أوديبسوس على هيلينة وبخاصة بعد أن هربت مع بارس ، لأنها أجيته ، في حين كانت هذه الأخيرة غسيلة غلب زواجها لأنها لم تكن تعجب نيكلاس ، ويشرح بذلك دم نيكلاس على استضافته بارس بن برام ، فواضح أن كل هذا الحوار مظهر تعامى على الحدث ، وبشاشة الفخاير العارضا التي حلو منها أرسطو نفسه في نقده . لم ما دخل الحديث عن حرية الإفادة في وجه القواد السابق لا هذه مسألة فلسفية لا بمفهوم الحوار ، ولم تترك أي أثر في مجرى الحدث بعد . ونظير كبرياء أجا ممنون في صلف ، بل بلغ حد الثرور حين يسخر من الأهل ، ويظهر أنه سيستمر بقرار القواد إذا حكموا عليه بما يخالف رأيه ، ويتعاضد ذلك مع سرعة انصياعه لقرار الجماعة عيسى ذلك ، في استسلام لا يكاد يذم عن إحصائي أبوى ، ويؤجر القول أن الفصل الأول يهضم أمر الزواج في التخطيطية والبغيتية ، يسر بكشف من صمالة الشخصيات ، وتوضيح هذه الصمالة في صورة متفرقة حين يعرض القواد أمر استغلال اسم إجيليس طعمة للاستئجار الميجيتية إلى اللبح أمام إجيليس نفسه ، فيمتنع قليلا ثم يدعهم يفلون . وذلك بصر الأستاذ الينهاوى موقفا كان يمكنه أن يعنى به البعد النفس لاغيليس حين دبرت هذه الكيدية لإيجيتية باسمه دون علم منه ، ثم لورته عقب ذلك حين علم ، على الرغم من عدم حبه لإيجيتية كما هي الحال عند يوريبليس ، ولما ذكر راسين الذي عقب بعد البطل نفسه بما هو أقوى كثيرا من ذلك كما سبق أن أشرنا . على أن بعض عبارات الحوار بين أجا ممنون وأوديبسوس في المسرحية الغريبة فيها تماسك وروبط بالحدث ، بالفواخر الاجتماعية المأثرة حول الحرب ومسئوليتها وشرورها . وبها يفرس الحائل على أجا ممنون باستعداد أبنته وخدامها ، ولكنه فرعى خارجى محض . والحدث الفردي الأخير في الفصل على لسان أجا ممنون بمثابة التسليم والاستسلام الذي لا يدل على صراع ، بل هو خسواف عادية وبمتللة ، بل متفككة أحيانا .

والشاهد الأول من الفصل التثقي موضوعه أخبار الميجيتيةا بالظفر السار الكلاب أنها استعصيت لتزلف إلى إجيليس على حبل وقيل إبحار الحملة . وعرضه بعد الانتهاء إلى القرار العاصم في الفصل الأول يقف الناظر كل عنصر للتشويق ، ويجمله بمثابة الناظر للأحداث من الخلف . وما نذكر أن بعض شخصيات الجوقة بارعة ، كالستالون من سر تعجل زواج البطل قبل دعاه لحرب غريس . وجيدا لو سبقت مثل هذه الفواخر على لسان الميجيتية نفسها لثرى جانبيا من جوانب نفسياتها في يتفق مع مجرى الحدث وطبيعته . وفي هذا المشهد تتصم مقام مينة لشخصية الكترا الأخت الويفسية الرحة المتفككة المندة بنفسها ، في حين تتؤل العالم النفسية لفظلة

الميجيتية ، فتبدو مسيرة طافسة لا إرادة لها . وقد يكون في خواطرها في العيادة والتقوى والنظور من الزواج أرهاصا يحرصها أن تكون كاهنة لا زوجة ، وفي ذلك ما يتفق وحكاية الأساطير اليونانية منها عقب لغديها ببقى ، مصبا يربطها بشخصيتها الأسطورية القديمة ، ولكن هذه الخواطر لنفسها يفسح موقفا في المسرحية ، بل تعوها بوصفها آتسنة تتصارع في باطنها لتأثير الضوية ، وفيما يتفق خواطر الكترا في الحب والزواج والأمال ، نرى ما رأيته في عبارات الحوار في الفصل الأول ، أنه مقصم وثائرة لا بحيث فرى لها في مجرى الحدث والصوف الدامي فيه . وسبق أن أشرنا إلى أن لا ندري سببا قويا لاستبدال الكترا بليكتينسترا في صجة الميجيتية إلى اللبح ، ولا نعرف لماذا غفلت الأم من رفقة ابنتها إلى الزواج السعيد كما تتوهمه . وفي بقية حديث نساء الجوقة ما يكشف عن بعد اجتماعي للحدث ، وما يبين من شيء من صراع طبقي ، وعن ظلم الامتيازات وتأليه الأبطال على الطريقة اليونانية ، ولكن هذا البعد الاجتماعي ليس مبعسا في شخصيات المسرحية ، بل في صورة خواطر والفكر مقلقة ، وسرودة على لسان تكرات مسرحية ، فهي تمر على هامش الأحداث ولا تعامها . وفي رأينا أن المشهد الثالث في هذا الفصل لا قيمة درامية له ، وهو في موضعه بقدر كمال عنصر التشويق ، ولو حذف لما ضر المسرحية ، بل أن حملهه يزيد بها تماسكا .

والفصل الثالث تقديم الميجيتية على اللبح فريانا للالهة أرتيمس . ولناظر الأول فيه دهشة الأختين ليرود الاستقبال ، بعكس ما كانتا يتوقعان ، مما يندل بالسوء. ولكن المشاهد لا يثار لديه عجب أو استغراب ، ولناظر في موضعه معلوم له قبل أن يراه .

وسرطان ما يغير أجا ممنون أبنته بجلية الأمر في الناظر الثاني فتعلم أنها لم تدع للزواج ولكن للتخصية بها . وهنا يصورها فرج صيرور . لإسوق المؤلف هنا خواطر على لسان أجا ممنون أن هذا القربان تكثير من خطية الأب بثلث أبنته . وهي خواطر تتفق مع هذات الأفرق في الضمان الأسرى في المسؤولية ، وإن المرء يؤاخذ عن خطية ارتكبتها أصل من أصوله . ومثل هذه الخواطر توغل في أفراب الحدث ، وإعاده من عمرا ، بل عن العصر الكلاسيكي نفسه الذي حرص على قرار المسؤولية الفردية ، وإن كل نفس بما كسبت رهينة . وبهذه المسؤولية الفردية ، وبالصرع النفس الواسي ، لميزت المسرحيات ، وعمق بعدها الإنساني منذ الكلاسيكين حتى اليوم . ويدعى أن هذه المسؤولية الفردية لا لنزل اللغيبين عن المجتمع ، ولا تفصلهم عن التضامن الاجتماعي في مسئولية ، ولكنها بعدد تقرير الشرور بأسواق المعنة التي كانت تخضع لها الأسرة كلها على حسب أساطير اليونان ، في طابع متفاضل يزي مرده الفخر الذي تستهجم حكته على علول الناس . فكان معلما لديهم أن الخطية لا تكفر عنها سوى الخطية ، وأن كل نفس بالمدم والشرور تعود إلى الشرور ، لإصايل في ذلك بين فاعل الشر والتعرض له ، بل أنهم هو سلسلة الجرائم المتصلة في نفسها في صورة صراع عام تتعرض له الشخصيات ورائة أو تحكما ، خضوعا لسلطان أعصى ، وعلى الرغم منهم . وكما قلنا لم تعد هذه النظرة قيمة في الصراع الإنساني الفنى للمسرحيات منذ الكلاسيكية .

ولهذا الناظر يبرز شخصية الكترا إلى المكانة الأولى في المسرحية ولا يخلو ما في حوارها من براعة وهدج متفاني في أكثر العبارات، وهي هنا تقوم بدور كليمتينسترا في مسرحية راسين ، بل أن بعض عباراتها مقننيس - فيما نعتقد - ومطابق تماما لمصبرات كليمتينسترا عند راسين . وعلى الرغم من ذلك فإن محاولة

سازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر



ظهر هذا الكتاب في صيف هذا العام عن دار الآداب ببيروت . وقد سبق أن نشرت مؤلفة الكتاب ، الشاعرة نازك الملائكة ، كثيراً من قصودها في شكل مقالات بجملة الآداب البيروتية . على أنها حاولت أن تعطي هذه المقالات ، بما أضفته إليها ، شكل كتاب ، وجعلت عنوانه « قضايا الشعر المعاصر » .

وأحب منذ البداية أن أحدث عن منهج الكتاب قبل أنناقش التفصيلات . فكتاب يعمل هذا العنوان لابد أن يستوفى كل القضايا التي أثرت حول الشعر الجديد ، وكل القضايا الجديدة التي يمكن أنثارها حول هذا الشعر . والواقع أن الكاتبة لم تستوف القضايا القديمة التي سبق أن نوقشت ، سواء في الصحف والمجلات أو في الكتب ، فضلاً عن أن تستبسط قضايا جديدة أو تنصق البحث في القضايا القديمة . وسوف أتسنى في نهاية هذا النقد أن يضيء هذه القضايا التي سبق أن نوقشت ، والتي لم تظهر في الكتابة بالاحتكام . ومن لم تكت الفصل أن يكون عنوان هذا الكتاب « نقرات في بعض قضايا الشعر المعاصر » .

ومن جهة أخرى يمكن أن نلاحظ أن الكاتب فصلين لم استطع أن أتبين كيف يمكن أن ينتميا إلى كتاب يعمل هذا العنوان . الفصل الأول هو الفصل الذي تحدثت فيه المؤلفة عن « البند » ذلك النوع الشعري الرمزي الشبيه بالوشاحات . فقد ناقشت وزنه ، وقوت أنه يتراوح بين وزن من الأوزان العروضية القديمة ، وجادلت في ذلك من بطن أنه إنما يستخدم فيه الشاعر وزناً واحداً . لم أنها قرب أن هذا النوع الشعري لا علاقة له منطقاً بالشعر الجديد أو بحركة التجديد في الشعر العربي المعاصر . وهذا القول كان حرياً أن يفتينا من الفصل كله ، لئلا نتوقع مناقشة لقضايا الشعر المعاصر لا لفظة « البند » .

أما الفصل الثاني الذي لا يتألف وطبيعة الكتاب ، والذي يعد ناتجاً في النوع ، فهو الفصل الذي تحدثت فيه المؤلفة عن ظاهرة الموت الكبير لدى الشعراء المعدين ، وعنوانه « الشعر والمرت » . فقد تحدثت فيه المؤلفة عن ولع الممشرى والشباب وكثير من بروق المعدين عن الموت في إنجذاب أو عدم انكسار على اختلاف بينهم ، لم حاولت تحليل موهب في سن مبكرة . فهذا الفصل لا يمس أي قضية من قضايا الشعر الحديث . و ظاهرة موت هؤلاء الشعراء في سن مبكرة لا يمكن أن تشكل قضية شعرية ، فقد مات « طرفة » في العمر الجاهلي في نفس السن . وقد كان من الممكن أن يشكل هذا الموضوع قضية حديثة من قضايا الشعر الجديد لو أن المؤلفة تناولته من زاوية أخرى . فلم أناقشت ظهور موضوع « الموت » في الشعر المعاصر على أنه من الموضوعات التي اهتم بها الشعراء الحدوثين بصفة عامة ولم تكف بالوقوف الأربعة من الشعراء الذين لا يطمح منهم سوى شاعرين ، ولو أنها حاولت أن تعطي هذا الاهتمام العام ، لاستطاعت بذلك أن تصيف شيئاً جديداً في مناقشتها القضايا الموضوعية التي يثيرها الشعر الجديد . أنها متشككة كانت حربة أن ناقشت ما يمكن أن نسميه « فلسفة الشعر الجديد » وفي إطار هذه الفلسفة يكون من الطبيعي ومن العقول مناقشة قضية « الموت » في هذا الشعر ، فهي قضية استثنائية من الطراز الأول .

وحتى الآن تكون قد قرنا بشأن منهج هذا الكتاب أنه : أولاً ، أعمل لقضايا كان من الضروري أن تناولها ، وثانياً ، على أن تعرضي لموضوعات لا تمت إلى الموضوع الاستثنائي بصفة . وربما كان السبب في هذا أن الكتاب لم يؤلف منذ البداية بصفحة كتاب وإنما كتب مقالات متفرقة . وربما نتج عن هذا أيضاً جيب ثالث هو

الكثير أثناء النقود عن قرارهم في القيام بالحلمة الحورية ، وسببها لهيئته المعاصرة والزوجة الأبلهة ، وحديثها عن شرف ميلوس وموقع الذي يجب أن يتخذ من زوجته المعاصرة ، باعها وأحرقها ، كل ذلك منحه ويبدو من مجرى الحدث ، وفيه العساف للوقوف التصل اتصالاً وليقاً بالبحر النفس والشمس الاستثنائية ، فصلته واقعية سطحية بهذه الأفكار المنطقية التي فلت أوتها بالنسبة للوقوف في السرحية . ومن الغريب أن أوديسوس يعذر من مخبة أغصان الجنة إذا لم تبحر الجملة ، مع أنه التلق مع القواد الأول في الفصل الأول أن الجنيد لا مصلحة لهم في الحرب ، وهم غير حريصين عليها ، على أنه هذا التحذير بعد ذلك في غير موضعه ، فقد فلت أوتاه . واستأثرة نخوة أخيليس من جانب الكروا التي يتخذ الميجينيا دافع خارجيها كان يجب أن يتبع من دخيلة شخصية أخيليس نفسه ، كما هي الحال عند يوريبديس ، وكانت دوافعه أقوى عند راسين ، كما أضحى مما ذكرنا من قبل . ولا ترك هذه الاستأثرة إلا صدى عبقلاً في نفس أخيليس في سرحية الاستأثار الهنأوى ، فيقتصر على قوله : « ل أن لي القدرة على كل هؤلاء » ، في حين ترى والدها الموزق القلب يتحول فجأة ، ويعتزم الدفاع عن ابنته ، ولكن بعد أن تكون الميجينيا قد صممت على التصحية نفسها ، استجابة لفرقة دينية وطاعة لأمر والدها ، ولكن دون ذكر للوطنية وفداء الوطن ، مما يفرها من هذه الناحية ويصلحها دون الميجينيا يوريبديس نفسه .

ولا ينبغي أن عزمها توسلات اختيارها المعاصرة ، بل تتقدم في ليات بعد الجزع الذي أبدته في بادئها عليها بالامر . وبعضها على المذبح أمام النظارة في منظر مروع ، فيه أرسطو نفسه من قبل على أن عرضه على المسرح لا يثير الخوف المطلوب في السرحية ، بل يثير الرعب ، مما يعرض السرحية لاستندار رجيح للمؤلف وتعلم أن الرومانسيين لا يرون بأساً من عرض منظر القتل على المسرح أثناءه بشكبير ، ولكن الفرق واضح بين الميثال عليل لدونونا مثلاً وبين تقليد الحكم الأبدام في الميجينيا ، وكذلك بين انتصار « دوى بلقيس » بالمر في سرحية « دوى بلقيس » لفتكوز هوجو ، مع انتصار شارلوتون وموت كيتي بلقيس سرحية الفريد دي فيني وبين الظفر الشيع في قطع رغبة الميجينيا على مذبح ارتعيس في سرحيتها .

ولنتهي السرحية بتتني أجا معنون أن يبدد الآلة ، وينسدم المجلبس على التفرط في واجب انتقاد الميجينيا ، في كلام هو صدى رجى على الأحداث . ولكن هل ينعقد المؤلف من ذلك إلى الفرار سلطان الشعر التحكم في الجماعات من طريق شيعو العرفانات المعاصرة ؟ أم هل يخلص أن يعارض معالم الظهور المضمومة المهتدة دائماً بعالم الشر الذي يتخطى على كل منطق وكل معجزة ؟ ولعله كذلك يتنى على الإرادة الإنسانية لصورها من بويك ذاتها تجاه ما تزم به الحق . فقد احتفى وهي هذه الإرادة الرشيدة في السرحية ، وأقبلت الميثال باسم مياديه غير استثنائية . وفي هذه التواهي القرب المسرحية من نظيرتها عند يوريبديس ، مع فارق هام أن هذه المسائل في سرحية يوريبديس كانت لها أهمية حية مرتبطة أوتق ارتباط بالأسطورة ونظام ذلك العصر .

ولا بأس مثلاً أن تتعد وجوه المعاني الحيوية للعلم الأدبي ، ولكن على أساس من ينم فني معكم ، وشخصيات حية تتصارع في موقف حيوي لدى أبعاد نفسية واجتماعية تتصور أبعكاً عافية ، ونرى في السرحية باكورة إنتاج خصب قبل بشر هي به وتوقفه من مثل الاستأثار الزميل الاستأثار اسماعيل الهنأوى في لغائه وإطلاقه وحرصه على تنمية قدرته الفنية التي أصبحت سماتها الأولى في هذه السرحية التي هي طليعة إنتاجه .

الدكتور محمد غنيمي هلال

تكرار الحديث من بعض القضايا الجزئية الخاصة بالشعر الحديث من ناحيتيه الشكلية والموضوعية . من ذلك حديث المؤلف التكرار عن الفاليت الشعراء المعديين في الوزن و حديثها في مشكلة الالتزام .

وقيل ان نتقل من الحديث عن منهج الكتاب نحيد ان نشير الى ظاهرة عامة في الكتاب تصادفنا فيه منذ الصفحة الاولى ، وهي حديث المؤلف عن نفسها بوصفها الشاعرة الاولى التي ابتكرت الشعر الجديد ، وانها النافذة الوحيدة كذلك التي درست هذا الشعر دراسة علمية منظمة . فلهذا في هذه المعوى اتركنا في حاجة الى شيء من التواضع . لكننا على حال شئنا الا نشغل أنفسنا من هذا المؤلف الا بما يتصل بالمحاطي . فهناك كمية لا بأس بها من الدراسات النقدية السليافية التي تناولت الشعر الجديد ونالقت كثيرا من لفصاياه الشكلية والموضوعية ولم تشأ المؤلف ان ترجع الى شيء من هذا الذي كتب ، ولا عليها لم يتيسر لها الاطلاع على هذا الذي كتب . وهي في كل الحالات تعرض نفسها للفتنة ، بخاصة عندما تصور أنها أول وآخر من درس فصاياه الشعر المعاصر . وقد حرصت على اطلاع كتابها على ان التمس أبعاد القضايا التي تتحدث عنها في دراسات الآخرين ، وان يبين موقفا من هذه الدراسات ، لكنها حرصت دائما على ان تكتب بمفردها ، فلم نشر الى شيء من هذه الدراسات فضلا من ان تناقشها . ولو أنها تعرضت لها لوجدت أكثر من فرصة لتعميق افكارها وتوسيع نطاق بحثها .



وتسأل الآن الى التصيلات . ولما كان الكتاب يناقش القضايا الشكلية والقضايا الموضوعية للشعر المعاصر فسوف اقدم ملاحظاتي كذلك وفق هذا التقسيم .

١ - نذكر المؤلف في ص ٢٠ ان الازنان الحرة صلب للشعر القصصي والدرامي أكثر من صلاحيتها لنثره . ثم تعود في ص ٣٢ فتقول :

« ونقدى ان الشعر الحر لا يصلح لبرامج كبدية » لا نعلم ان تلك التمس الطولية ينبغي ان تترك الى طبع كبدية لا في جرد الابيات المعدي فحسب ، وإنما في التصيلات نفسها ولا نستطيع التاريء . « ولكن المؤلف بالازنان الحرة طريقة استخدام الازنان القديمة في الشعر الجديد . ولهذا بذلك قد ناقضت نفسها ، لان اللامح تدخل الى باب الشعر القصصي وإذا كان تنوع الوزن امرا ضروريا في النظم فهو كذلك لازم في القصصية الشعرية ، وهو الزم في العمل المسرحي (الدرامي) . وهكذا كان من الممكن ان تبحث المؤلف « جماليات » هذا التنوع ، وما اذا كان له دور أكثر من مجرد التخلص من املاء السونو الواحد ، أي ما اذا كان لايقاع الوزن الى في ابرام الايقاع للنفس للشعور ، وكيف يتحقق هذا ؟ وما اذا كان كذلك له اثر في ابرام الحركة النفسية لشعور السريحية في المؤلفات المختلفة . وهذه القضايا تعد من اهم القضايا التي يشهدها الشعر المعاصر ، وبخاصة وان العالم الادبي قد اوشك ان يوالي ان زمن المسرحية الشعرية قد انتهى . وقد تكون هذه القضية من فصاياه الشعر بعامه ، لكن الشعر الحر يدخل فيها من اوسع الابواب ، لانه الشعر الذي يعبر من الصورة المروحية الفعيلة القديمة التي كانت تجافي الى حد بعيد طبيعة الاداء المسرحي ، وهو كذلك الشعر الذي صار يتمتع بإمكانات كثيرة في التنوع والتلون الايقاعي حتى حين يستخدم وزنا عروضيا واحدا . وقد ظهرت تجارب في هذا الميدان في شعرا العربي المعاصر ، كترجمة الاستاذ « محمد فريد أبو حديد » لمسرحية « مكب » ، وكذلك مسرحية « جميلة » للاستاذ عبد الرحمن الشرفاوي . ولو اتبع للمؤلف فرصة دراسة هذه التجربة لاشرفت بذلك على ميدان غصب من الواقع الحسية اللغوية .

٢ - ونذكر المؤلف في ص ٣٢ ان اوزان الشعر الجديد لا تصلح للموضوعات كلها بسبب القيود التي تفرضها عليه وهيمنة

التفعية وانعدام الولفات وقابلية التمدد والوسيطية . ولست ادري كيف وحتى كانت هذه القيود حائلة دون امتداد الشعر الجديد الى كل الموضوعات التي يمكن ان يطرقها الشعر . فكل من يتابع ذواين الشعراء الجدد يلاحظ ان طرقات كل موضوع اتسبب امتدت اليه بغيرهم . اما مسبوهم ذلك من الموضوعات التقليدية فقد انصرف الشعراء عنه ، لا ان اوزان الشعر لا تصلح له ، وإنما هو انصرف يبحث اسبابه في الطربان آخرين هما الاطار الاجتماعي والظفار الفني . فقيم القديم الجديد قد تغيرت ، وكذلك تغير مفهوم الشعر وقد كان أول شيء يظلم امام هذا التغيير هو التزمة الخطابية القديمة ، التي كان لها في المجتمع القديم وفي مفهوم الشعر القديم كذا ما بيردها . ومن لم يمكن ان يقال ان الشعر الجديد (لا اوزانه) لا يصلح للمواظف الخطابية ، ولكنه يتناول كل الموضوعات ، بما في ذلك الموضوعات التي كانت تأخذ في الماضي شكلا خطابيا . ولأغرب مثلا على هذا الشعر الوطني . وبين يدي الآن ديوان للشاعر سليمان الميسى بعنوان « صلاة لأرض الثورة » وهو من الشعر الجديد ، ومعظم قصائده ترتبط بقضية الثورة وطنية في قضية الجزائر . لكنه يعبر الى حد بعيد من التزمة الخطابية لان الوظيفية في شعرنا المعاصر قد صارت موقفا فكريا يلتزمه الانسان ولم تعد طوبا جوفاء ندى . وطبيعي ان يتمكن هذا المؤلف في الشعر ، حتى ان العود من الصورة الخطابية القديمة لتلازم ليد ضرورة حاضرة وليس مجرد مقامة فنية .

وقد عادت المؤلف فطرت في ص ١٧ ان بعض الموضوعات تتنوع بالاوزان القديمة أكثر مما لتتنوع بالوزن الحر . ولست ادري يد الى موضوعات نضى . ولهذا بذلك تقرر بطريقة غير مباشرة ان الوزن في شكله الجرد يمكن ان يصلح لموضوع لا يصلح لآخر . وهي فنية جميلة من الطراز الاول . ولأكثر ان أحد اخواتنا السودانيين قد نشر بحثا جامعا في كتاب لمعاري فيه هذه الوجهة ، والتي نشرت قبل ذلك مقال في مجلة « الثقافة » عام ١٩٥٨ اشرح فيه وجهة النظر القافية ، التي قدم ارتباط الونين الجرد بموضوعات موضوعات بذاتها وصلاحيته لسليل موضوع بخاصة شأن ان التهيئة الى جعل النظمية الواحدة انسي الونين . وقد هدت الى هذه القضية أكثر من مرة بعد ذلك بيزيد من التصيل في سلسلة من المآلات نشرت بمجلة « الفجل » بين عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٠ من الشعر الجديد . فالمشكلة ان ليست جديدة ، وهي كذلك ليست بالبساطة التي يكتفى فيها الانسان باطلاق حكم سريع . وأما التحرز في عبارة المؤلف حيث تجعل انتفاع بعض الموضوعات « أكثر » من انتفاع غيرها بالاوزان القديمة ، وكذلك يكون انتفاع بعض الموضوعات بالاوزان الحرة « أكثر » من انتفاع غيرها - هذا التحرز باستخدام لفظ « أكثر » مما قد يدل على ان كل الموضوعات لتتنوع بالاوزان القديمة والجديدة في نواتج من درجة انتفاع ، لا يمكن ان يكون هروبا من مواجهة القضية مواجهة صريحة . ولست ادري ما الذي يجعل بعض الناس يقولون ان القصم في هذه القضية قد ينتهي الى انكار قيمة شعرا القديم ؟! فالواقع اننا قد صرنا من اواخر التاريخ بشكل يسمح لنا بالاستمتاع بالشعر الجاهلي لنسبه في اطار صره كبد ما يمثل من قيم . وهذا الون نفسه مستند من كوننا اول عشرين ، أي ابتداء هذا العصر كبد ما يمثل في من قيم ، فلو احسبت بعمرنا ما استلطنا ان نلهم تاريخنا الادبي القديم حق المهم .

٣ - الجرد الأكبر من هذا الكتاب يتناول مشكلات الون الشعر في الشعر الحر . وكل من يقرأ هذا الجزء من الكتاب يلاحظ ان المؤلف أميل الى الارتباط بكل قواعد العروض القديمة واتزام الشعر بها ، وان كل الحرية الباحة لا تتعد باستخدامه في السطر عددا من التفعيلات الى في التسيق القديم . فضلا بحر كبح الرجز كانت صورته العروضية التامة في (مستطعن مستطعن مستطعن) مسكورة ، أي ان البيت يتكون من ست تفعيلات ، مع الالتزام في القصيدة التي تجري على هذا الون بالقواعد التي تحكم القرب والعروضي . أما الشعر الجديد

فيستخدم من هذه التفعيلات في السطر الواحد عددا غير ثابتة
يزيد مرة إلى ثمان تفعيلات ، ويتنقل أخرى إلى تفعيلية .
ولست اظن ان هذه هي كل مظاهر التجديد التي خرج اليها
الشعر الجديد في الأوزان ، ولا اظنها كذلك هي كل مظاهر
التجديد التي لا يمكن ان نسمح للشاعر بغيرها كمسألة لغيت
المؤلفة ، فما تزال هناك مشكلات أخرى تكثف هذا التجديد ،
ومماثلت هناك مظاهر له غير حرية تكرار التفعيلة .

ونحن لا نحب محاولة المؤلفة وضع قيود صارمة لأوزان الشعر
الجديد ، لكننا نؤمن ان مثل هذه القيود لابد ان تستقن أولا من
طبيعة التجربة ذاتها . وغروفي الخليل بن أحمد كامل في ذاته
لاجدال ، لكنه كامل بالنسبة لأطار القصيدة القديم فحسب عوم
النص تطبيق كل قواعد هذا العروضي على الإطار الجديد الذي
خرج اليه الشعر المعاصر . ولعل المؤلفة كانت طامحة لا تدرس
القواعد العروضية لهذا الإطار الجديد ، وهي محاولة لها
فيمنها من غير شك ، كنا نعتقد لها نتائجها لو أنها نهجت منهج
الخليل نفسه حين وضع قواعد العروضي القديم . فالخليل قد
استقرأ الشعر العربي القديم فاستخرج منه البحور وحسب
أنواع الزخارف والظلال ، وما يدخل منها في العنود وما لا يرد
إلا في المعاريض وهكذا . وكل ما يربط الشعر الجديد بالشعر
القديم هو التفعيلة وليس غير التفعيلة . فشكل البيت في
الشعر الجديد ، وكذلك شكل القصيدة ، يختلف من الشكل
القديم . فلذا كنا لم نأخذ من العروض القديم إلا التفعيلة فإن
كل ما يمكن ان نربط به من قواعد العروض التفعيلية هو تلك
القواعد التي تحكم شكل التفعيلة ذاتها ، أمنا ما يدخل عليها
من زخافات وظلال . أما بقية موسيقى السطر الشعري الجديد
والصورة البثائية العامة للقصيدة الجديدة فلا بد ان تكون
لها فلسفتها الخاصة ، ولا بد ان تكون قواعدها . اذا كنا يسيل
تعدد قواعد لها - مشتقة من التجارب الشعرية نفسها -
لكن المؤلفة شابت ان تلزم الشاعر في هذا الإطار الجديد بشكل
القواعد التي كانت تنحصر في الإطار القديم . وهذا يتناقض
جمالي غريب . فنحن ينبغي ان ننظر الى الشاعر القديم والشاعر
المعاصر على انهما يقدان على أراض واحدة . فالسافر القديم
قد استكشف الأطار الموسيقي الذي أخرج إليه شعره .
ومن حق الشاعر الجديد دائما ان يستكشف الأطار الموسيقي
الذي يخرج فيه شعره . والحكم في كل حالة هو مدى نجاح
الشاعر في استكشاف الأطار الموسيقي الذي ينسب تجربته .
وطبعا في كل حالة ان نستشير بالحرية في ساج هذا الشاعر
أو ذاك اذا كنا نريد الإلمام بأصول هذه الحرية . وهذا ما نصحه
الخليل كما قلنا أما المؤلفة المعاصرة فقد شابت ان تكتن أصول
الحرية القديمة في إطار القصيدة الجديد ، فلما لم نجدها
مأللة دائما أمناها أبحث بالأملة على الشاعر ، وسوف تلق معها الآن
في كثير من الأمثلة التي سألتها لدموها .

(١) هي في ٦٢ تشير المؤلفة الى ضرورة التزام (فاعلن) في
نهاية كل سطر من الشعر الحر يجري على وزن (السريع) بوزنه
(مستعلن مستعلن فاعلن) ، فتكون حرية الشاعر في عدد
لتفعيلات (مستعلن) التي يستخدمها في السطر ، فزيد منها
أو ينقصها كيف يشاء ، على ان ينهي السطر في كل حالة
ب (فاعلن) . وعلى هذا رأت ان الشراء يطولون في هذا
كثيرا فيخرجون من (السريع) الى (الرجز) فتاتي (مستعلن)
أو مشتقها بدلا من (فاعلن) . لم فريت لهذا مثلا . ونحب
قبل التعرض للمثال ان نشير الى ان حرية عدد التفعيلات التي
سمحت بها المؤلفة للشاعر تتناقص وهذا القيد ، لان هذه الحرية
تعني ان السطر الشعري قد يلزم على تفعيلة واحدة ، وهو أمر
بعيد كثيرا في الشعر الجديد ، ونعتقد سيبدد الشاعر نفسه
مضطرا في مثل هذا السطر حين يلتزم بالقاعدة ، ان يستخدم
التفعيلة (فاعلن) لا مستعلن ، لأنه لو استخدم (مستعلن)
لنحتم عليه عندئذ ان ينهيها في نفس السطر ب (فاعلن) . ولما

كان المعنى في هذا السطر لا يحتاج الى تفعيلتين (إلا باستخدام
الشعر من الكلام الذي تخلص منه الشاعر الجديد) فقد احتم
عليه ان يستخدم (فاعلن) ولما لقائمة المؤلفة وعلى هذا الحد
تكون أوزان مجموعة من السطور جارية على هذا النحو :

مستعلن مستعلن فاعلن
مستعلن فاعلن
فاعلن

مستعلن مستعلن مستعلن فاعلن

وفي هذه الحالة سيشكل السطران الثاني والثالث معا هذه
الصورة (مستعلن فاعلن فاعلن) ، وهي صورة نجالي الوزنين
معا (السريع) و (الرجز) ولو أننا لم نلتزم ب (فاعلن) في
نهاية كل سطر ، فجايت (مستعلن) بدلا من (فاعلن) في السطر
الثاني مثلا لكانت صورة السطرين الثاني والثالث معا هيكلها
(مستعلن مستعلن فاعلن) ، وهو صورة وزن (السريع) للمروفة
على أننا ينبغي ان نلتفت بالإضافة الى ذلك الى ان (فاعلن) في
نهاية السطر لا تشكل الاغافية بكاملها وإنما تتحدد الاغافية بالجزء
الآخر . وليس ينبغي ان (مستعلن) و (فاعلن) تنهيان
كأشياء بالوند للجموع (ملن) . وهذا يكفي لان يجعل الإيقاع
متشابه على نهاية الأسطر ، سواء انتهى السطر ب (فاعلن) أو
(مستعلن) .

ثم تعود الى المثال الذي سألته المؤلفة على غدا الشراء في
هذا الباب . والثال هو آيات يوسف سعدى :
يا ظاهرا أشباه طول أسير
تنبى حنا في الطر
يرقب ما تأتي به الأسفار

ولقول : ان السطر الثالث في هذه القطعة خارج على البحر
السريع الذي كان منه السطران الأولان كما نلاحظ اذا نحن وزنا
الاسطر :

مستعلن مستعلن فاعلن
مستعلن فاعلن
مستعلن مستعلن فاعلن

وأما هو من بحر الرجز ، لان (مفعولن) لا ترد في بحر
السريع على الإطلاق ، وأما هي مما يرد في الرجز .

ونحن نرى ان هذه الآيات لا يجب فيها على الإطلاق ، لأنها
جميعا من بحر الرجز وليس البيت الأخير وحده . فنحن نقرا
الآيات هكذا :

ياظاهرا أشباه طول الأسير
تنبى حنا في الطر
يرقب ما تأتي به الأسفار
وتعتمد يكون وزنها هكذا :

مستعلن مستعلن
مستعلن مستعلن فاعلن
مستعلن مستعلن فاعلن

وهذا الوزن يستقيم في الرجز ، ولا اظن الشاعر قد أراد الى
كتابة قصيدة من السريع ، لان الشاعر الجديد بحاجة لا يستخدم
الأوزان متنوعة التفعيلات ، لان وحدته التفعيلة ، حتى ليسمح
لنا الآن ان نقول : هيكله القصيدة من (مستعلن) وذلك من
(متفعلن) بدلا من قولنا انها من الرجز أو من الكامل . ذلك
ان تفعيلة مثل (فاعلن) مثلا تشتد في بحرين قديمين هما
الطيف والرمل . وحين يؤسس الشاعر الآن عليها قصيدته تكون
في حاجة الى تسمية هذا الوزن تسمية جديدة ، فنحن نقول
الآن ان هذه القصيدة من (فاعلن) ومن ثم يمكن ان تكون
أسماء البحور التي يجري عليها الشعر الجديد هي الإسماع
التي يمكن ان نصلط على اصطلاحا للتفعيلات المستخدمة في هذا
الشعر .

(ب) وترتبط باللفظية السابقة فلفظية أخرى أتارتها المؤلفة هي فلفظية خلف النهايات العروضية لوزن الواحد في القصيدة الواحدة . فالصورة القديمة للقصيدة كانت تستلزم التزام الشاعري بشكل واحد من الأشكال التي يمكن أن ينتهي إليها الشرطي في كل القصيدة . والمؤلفة تريد أن تزم الشاعري الجديد بنفس القاعده ، مع أن شكل القصيدة الجديدة يختلف اختلافا جوهريا عن الشكل القديم . وهذه هي دالما للفرقة التي تجعل ما رسمته المؤلفة من أخفاء في الشكل الجديد لا قيمة له ، والا فلفظية يختلف الشكلان ؟ . ومن لم عابت نهايات أبيات جودف غاتم :

لكم ميثقون بأنهم عرمي حيا
ومراؤهم أن الحية تقول لا يابل ما
منا المدى منى
من مقلتي وقمى
فأجبه نارا وودعا وارثابا للند
(متفاعلاتن)
(متفاعلاتن)
(معلم)
(معلم)
(متفاعلاتن)

ولعل بقولها (ص ٧١) : « هذه خمسة أسطر متجاورة من القصيدة قد أوردت في (ضربها) أربعة من تشكيلات البحر الكامل . والأذن العربية لا تقبل في القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة . أجل ولكل في أي شكل من أشكال القصيدة لا تقبل الآن العربية إلا تشكيلة واحدة ؟ »

إن الكيزان الجديد الذي يمكن أن نقول به موسيقى شعرنا الجديد لا يمكن أن يكون هو الكيزان القديم بعدا لفرقة ، لأننا نغتر إلى كل قصيدة جديدة على أنها قطعة موسيقية في ذاتها وغير متكررة في فضاء أخرى . ففي حين تعال موسيقى القصائد التقليدية التي كتبت من بحر الكامل مثلا نجد لكل قصيدة جديدة من القصائد التي أسست على لفظة الكامل (متفاعلاتن) صورة موسيقية خاصة وودعا خاصا . فالاستمرارية في التفعيلة لم يعد الشيء المحدد للفظة موسيقى القصيدة كما كان الشأن في القصائد الجارية على وزن واحد ، وإنما تتحدد هذه اللفظة من خلال التناوب في الأبياع وسواء في حشو السطر أو في نهايته ، وفي علاقة السطر بغيرها يعني بوليفيا يتسرب خلالها من حركة نفسه . والآن صورته واحدة ثابتة للتفعيلة في نهاية كل سطر لا يضمن من التناحية الموسيقية الأنواع من الأبياع الريب . وسوف يرد علينا بعد قليل مثال نوضح من خلاله هذه الفكرة .

(ح) يبدو أن رؤية النخاع الصادرة عن الشعر الجديد الذي تعد المؤلفة من واده الأوائل قد تصدت لديها في أفهام أدهاء هذا الشعر أنه شعر موسيقى موزون ، وأنه جازي على عروض الخليل . وهي من أجل ذلك السطرت لأن تعد كل خروج على قواعد الخليل حيا في الشعر الجديد ينبغي التنبيه إليه حتى لا يعد أصحاح الرأي القابل فرصة لإفهام الشعر الجديد بالثورية . ومن أجل ذلك تسكت المؤلفة بكل ما ورد في عروض الخليل ، بل لمها كانت في بعض الأحيان « خلية » أكثر الخليل نفسه . وأسوق مثلا على هذا حديثي في مسألة الودع الجودف (علم) ، فهي تقول في ٨٢ بفرودة مجبه هذا الودع في آخر الكلمة حتى يمكن الوقوف منه ، فإن جاء في منتصف الكلمة فليكن منتهايا منها حروف اللفظة ، لأن اللفظي حرف متصرف يحدث شيئا من التزامي الذي يضمن وزن التفعيلتين في الكلام . أما إذا لم تنته الكلمة مع (فاعل) ، أو لم تنته (علم) في الكلمة بحرف فاعل فإن ذلك في رأي المؤلفة معيب بتركه اللوق وتكره الآن . وقد جاءت مثال على هذا بيت فدوي طوقان :
هنا استردت ذاتي التي تسلمت بأبدي الأخرى

فالعروف التي انتهت خط في هذا البيت هي الحرف التي انتهت منها التفعيلات ، وهي دالما تقع في منتصف الكلمات من جهة ، وليس منها حرف فاعل يمكن الاستفادة من فيه من جهة أخرى .

وليس في عروض الخليل شيء من هذا من جهة ، ولم أجده شاعرا قديما واحدا يزم نفسه به من جهة أخرى . على أن تاء تزم أتمسنا في الشعر الجديد أحيانا بما لم يترم به الشاعري

القديم . ألم نط أتمسنا الحق في عدم التزام كل ما التزمه ؟ ألم نقل كذلك أن اختلاف أطاري القصيدتين القديمة والجديدة يفرض لؤازنا من الالتزام متخلفة ؟ فلذا دلتنا الشاعرة هنا ودعت نفسها معنا إلى التزام قاعده (علم) كما سبق شرحها يكون سؤالنا الطبيعي : ولماذا أو بعبارة أخرى : ما الذي يتحقق في الشعر مع التزام هذه القاعده مما لا يمكن تحقيقه بدونها ؟ وهي قد أجابت بأن اللوق ينكر غير هذا ، وكذلك تكره الآن ولست أدري لماذا لم ينكر اللوق ولا الآن طول أكثر من خمسة عشر فرنا من الزمان حتى نجبه الشاعرة اليوم لكل تنكره . على أنني أشد منها تروا . إن الناحية الدلوية - ولتأناه كلمات البيت مع نهاية التفعيلات ، لعدم التزام هذه القاعده أدنى إلى تخفيف حدة نبرة التفعيلة من جهة ، وإبعاد صورة القالب الدلوي لوزن البيت كله من جهة أخرى .

(د) وقد تعرضت المؤلفة للقاهرة جديدة بحق في الشعر الجديد هي استخدام الشاعري في السطر الواحد عسدا من التفعيلات لم يكن يستخدم في الأوزان القديمة . فالأوزان القديمة التي تكون من ثلاثة تفعيلات تكون في السطر الشاعري مألوفة وكثيرة ، أما أن يكون البيت بشرطه مكونا من خمس تفعيلات أو سبعة أو تسعة فلم يكن يحدث ، لأن التفعيلة الخامسة والسادسة والتسعة تف عند بفردها لأن شرط البيت لابد أن يكونا متساويين . لم نذكر المؤلفة التفعيلات السبعة ، ولعلها اعتبرت أن مشكلتها متضمنة في اللفظة والسبعة . ونفس المؤلفة هذه القاهرة بقولها في ص ١٠٢ أن نقل التفعيلات التسع يأتي من ناحيتين ، أولاهما أن العرب لم يكتبوا شعرا مدورا أطول من لمان تفعيلات ، ولأنهم إن الرام لسمه هو نفسه شيع الوافع (السبع) كالمقام خمسة لافيا . فليس أطول وحده هو التثنية فيه ، وإنما لأنه أيضا ذو تسع تفعيلات . وهذا بيت من الأبيات التي تمكنت بها المؤلفة مكون من تسع تفعيلات :

« أراي مارلت أحبا كما كنت لا الموت جاء ولا نار حسولي الصباح »

والمؤلفة تسمي كل هذا شعرا ، وتقول : « وليس لأمر من إن شاعر عظماء واحدا إلى العدد لسمه لا ينقسم على اثنين بحيث يستطيع أن يرسمه على سطرين لنخفف بذلك من ثقله »

ولست أدري ما الذي يجعلنا مثلنا مرتبطين بفكرة البيت ذي الشطرين المتساويين ونحن نغتر للقصيدة الجديدة بأطوارها الخاص . ولست أذكر أن المؤلفة عابت في كتابها أن يتكون السطر أحيانا من تفعيلة واحدة . فإذا اشترط بأن هذا ممكن الحدوث - وهو يحدث كثيرا - في الشعر الجديد ، يمكن مثلا أن نطلق على سطر كهذا لفظة شعر ؟ أننا لا نعرف بيتا واحدا من الشعر التقليدي يتكون شعرا مما من تفعيلتين . ومعنى هذا أن تسمية السطر الشعري الجديد شعرا تسمية خاطئة والمفضل من هذا أن نسمي السطر شعرا ، وإن نستبعد من الأحكام فقرة البيت ذي الشطرين المتساويين ، وأن نسمي كل مجموعة من الشطور لها طبيعة متعينة « توليفة » Bonne . وبذلك يكون السطر الشعري جزء من توليفة موسيقية هي بذاتها مثل جزء من أيقاع القصيدة العام .

وعلى هذا يمكننا أن نقبل في السطر الشعري تفعيلة واحدة وأربع تفعيلات وخمسة وسبعة لافيا كما نقبل التفعيلتين والأربع والسبع والتسعة . ولست بعد هذا أحس أي نقل أو تشابه في التبعيل السابق ، كما أنني كذلك لم أحس بشيء من هذا وأنا أفرد التسمية للشاعرة « طريق المودة » حيث تقول :

وكما نسميه دون أرتياب طريق الأمل

وما لشاء أمل

وفي لحظة عاد يدمي طريق الليل

فالبيت الأول مكون من ست تفعيلات ، والثاني من ثلاث ، والرابع من خمس . وأنا على يقين من أن الشاعرة ذات الآن القديمة والحق الشعر الذي لفره كانت خيلة أن تعدد فقره هذه التفعيلات الخمس لو أنها كانت بحق قليلة . لكنها بغير شك

التجربة السابقة عليها ، وأمثل لهذا بالتعليقات على النحو التالي :

فعلان فعلان فعلان فعلان فعلان
فعلان (فا) عل فا عل فا عل فا عل فا

الروح المنتشرة في نهاية السطور . وإبدا بيان ما يصنعني في آيات نزار . فالقطع (ين) الذي ينشأ به قوافيه قليل بطبيعته فلذا ما تكرر واده التكرار قليلا . . والتكرار أن لم يكن له مبرر نفسي مد املا وسفلا . على أن هناك سببا آخر يرتبط بصعاليات البيت القديم لدى الشطرين ، وهو أن القافية فيه هي نقطة الارتكاز الموسيقية ومن ثم تجدنا نتغافل عن أي بناء موسيقي داخلي في البيت لآتنا مطمئنون إلى أن نقطة الارتكاز هي القافية سوف تعوي كل شيء . أما في آيات صلاح فلازك يختلف عن هذا . أن في نهاية كل سطر نقطة ارتكاز من غير شك تتصل في القافية (لأن هذه الآيات مقفاة وإن لم تلتزم حرف روي في الإهنية والخطورة التي للقافية . وأرجو من القاري أن يسأل نفسه ما إذا كان يحس بوقع آيات صلاح في نفسه القوي من وقع آيات نزار ، كما أدعوه إلى الوقوف عند نقطة الارتكاز التالية : (ظهر الطرق صعبة) (مندبين كالة) (والرمز القيت - طال الكلام) ، فلو نعم فيها القاري لاندرك سر هذه الحركة الموسيقية المتوجة في كل الأبيات - المتركة في نهاياتها .

ومن هذه اللاحقة ، وسابقتها من الاقلاصات العروضية يمكننا أن نلخص قضية العروضية كما تمثل لدى المؤلفة في الموسيقي الشعر لا تمثل إلا في الإطار العروضي القديم بكل ما يحكمه من قواعد ، وأن التجديد في الوزن لا يكون إلا على أسس مما تسمح به الوزن القديمة . على أن قضية العروضية - برأيي - أبعد غورا من كل هذا ، ولعلنا لا يسمح الآن بتبسيطها . وبعد فاعلم أخيرا أن أقل وفقة قصيرة مع المؤلفة في القضية الموضوعية التي أثارها وهي قضية الالتزام في الشعر الجديد التي تعدد مواقفها من هذه القضية على أسس من فهمها لطبيعة العمل الشعري والعناصر المكونة له . فهي لنا هنا في القصيدة الأساسية من أربعة : الموضوع والبيكسل والتأصيل والوزن . وهي تلمح الموضوع فهما صحتنا على شيء خارج القصيدة ، ومن ثم يكون الموضوع متصرا صافيا وليس غسلس متاصر القصيدة الأساسية . ولعله من أجل ذلك أن عادت المؤلفة فخلطت بينه وبين المضمون الذي يتحقق بالضرورة في القصيدة لم تقول في ٢٠٠ = ٢٠١ : أ ن طرأنا هذه إلى الموضوع يجعل الدعوة الاجتماعية - أو دعوة الالتزام - التي تلمح بها الصراحة من سبني - دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر . ذلك أنها تطالب بتحديد ملامسة له بالقصيدة ، وهو الموضوع وبذلك تضم إلى الشعر متصرا غريبا منه . والواقع أن قيام القصيدة على موضوع اجتماعي شيء لا يغير عليه إطلاقا ، بشرط ألا تعدد هذه الاجتماعية لفيلة فنية مميزة تحظى الموضوع شعرة خاصة غير مادية .

والواقع أن قضية الالتزام التي تصادف رواجها مع دواج الشعر الجديد لا نفس الشعر الجديد وحده وإنما لعته إلى كل ألوان الإنتاج الفني . غير أن المفهوم العصري للشعر يجعل قضية الالتزام كذلك ضمن قضايا ، وذلك لأن قضية الشعر صارت تتعدد بما يقدمه الشاعر للحياة . فدور الشاعر في الحياة الآن اأختر منه - أو يجب أن يكون اأختر منه - في أي وقت مضى . ومن حق كل إنسان أن يسأل الشاعر الآن : ما هذا الذي تقول ؟ ولماذا تقول ؟ ولأن فلاذ أن يتضمن الشعر قضية نهاية ، وهذه القضية هي المضمون . ودخل هذا المضمون تدور قضية الالتزام لا حول الموضوع كما تصورت المؤلفة . فمن حق كل إنسان أن يكتب في أي موضوع ، لكنه ملتزم أمام الآخرين بقية ما يقوله في هذا الموضوع أو ذاك مما تتطلبه الحياة . فالالتزام الآن فكرة ترتبط بالمضمون لا بالموضوع . والمضمون يعني قيمة اجتماعية . ولعل المؤلفة كانت صادقة الفس حين أشارت إلى أن « إبداء المضمون » كان أحد العوامل الاجتماعية التي ساعدت على ظهور الشعر الجديد . ولأن لهذا الشعر يرتبط بقضية الالتزام من حيث المضمون . وفي صرنا الحاضر

يبدو أن المضمون الاجتماعي أرحب المصامين رافضة من نفس الإنسان . والمؤلفة الشاعرة بعد ذلك من هنا أن تتحدث عن الشعر ، وأن تتحدث فيها عن الفن ، أو ما شاء من قوافير طبعية لكنها لا يمكن أن تكفي بوصفه ، بل الغالب أنها تستغنى بها لجزئها الفكرية والاجتماعية التي يشترك معها فيها الآخرون . وأخيرا أحب أن ألي بما وعدت به في أول المقال ، وهو الإشارة إلى بعض القضايا الجوهرية التي سبق أن ناقشت ولم تتعرض لها المؤلفة . من ذلك تجديد طبيعة التطور الجمالي الذي يمثل في القصيدة الجديدة بكل مقسوماتها ، وكذلك تحليل النزعة الدرامية في هذه القصيدة وتفسير ظهورها ، ثم الحديث عن معنى « القصيدة الطولية » ونسبتها بعد أن ظهرت في شعرنا الجديد لتعلاج كثيرة تعطلها ، وكذلك ظاهرة استخدام أكثر من وزن في القصيدة الواحدة ، أي الخروج من وزن إلى آخر في عدة آيات ثم العودة إلى الوزن الأول وهكذا ، وكذلك البلاغة الجديدة التي يمثلها الشعر الجديد . على أن ينبغي أن اختم هذا المقال قبل أن أمضي الكاتب الشاعرة أصلي نعية .

الدكتور عز الدين اسماعيل

ديوان ابن دلّج القسطلّي تحقيق محمود علي مكي



هذا شاعر من شعراء الأندلس الكبار في الأندلس ، فردوس العرب الطلود ، لا تستبين قيمة ديوانه إلا بعد الاطّام بحياله وفنه . فهو أبو عمر أحمد بن محمد بن العاصي ، ينتهي نسبه إلى دراج . ولد سنة ٢٤٧ هـ وتوفي سنة ٤٢١ هـ . وكانت أسرته عريقة مرموقة الشأن ، حتى أن بنده قسطله مرفت باسم قسطله دراج . وقد تداول رياستها جده الأعلى دراج وبنيه . واللب القليل أن قسطله التي ولد بها الشاعر ونسب إليها هي قسطله التابعة لآل علي بن أبي طالب من أروطة . وبني دراج ينتمون إلى قبيلة صنعاة البربرية ، دخلوا مع الصنهاجين الأندلس منذ الفتح العربي ، ثم توافدوا عليها بعد ذلك ، وخاصة في أواخر القرن الرابع ، إذ استفادهم المنصور بن أبي عامر لم ابنه عبد الملك الظفر ، وفكراته وانتهى الأمر بهم إلى المشاركة في إسقاط الدولة الأموية بالأندلس ، لأنهم كانوا من الشيعة ، وكان بنو أمية يعتمدون منذ قيام دولتهم على الزناتية أكثر من اعتمادهم على الصنهاجية . لكن الذي يتصفح ديوان ابن دراج لا يجد ذكرا لنسبه البربري أو الصنهاجي .

واللب الظن أن مرجع ذلك إلى أن الوافدين الأولين قسطلي الأندلس من صنعاة وغيرها استرجوا بالانضمام امتزاجا كاملا ، أما الذين وفدوا بعد ذلك في أواخر القرن الرابع فقامم عاشوا بمزج من المجتمع ، وكانوا يفتضون إليه ، ولا سيما بعد لورهم على الدولة الأموية وأساقطها ، ولهذا تجمعوا في الأقاليم الجنوبية الشرقية من الجزيرة من قرية بل بلانم . لهذا يشير قاري الديوان أن الشاعر أندلسي خالص ، حتى أنه هجا الزعيم البربري ذكري بن طيبة حيثما رآه على اقتصود بن أبي عامر ، وتوعدده بجيشي المنصور واسطوله : أراكم تقسري نافع السهم ماها

- ١) بما حملت دون المرأة مقبيل (١)
- إذا نفتت في زور زرسري حمساتها
- لويسل له من تكسرها وإيل (٢)

- (١) تقري نافع السهم : تجمعه في شدلهما .
- (٢) تكسرها : لدلهما . الليل : اثنين .

هنبالك بيلسو مربع المكسر أنه

وخيم على نفس القصور ويبسل

وإذا كان قد منح بطنى أمراء البربر فإن مدائحهم خالية من الإشارة إلى نسبة البربري ، لكنها موسومة بالتشيع ، لأن الذين مدحهم كانوا من الشيعة .

على أنه كان يمدح الأمراء الذين ناصبوا البربر العداء بعد سقوط الدولة الصامرية ، وكان في بطنى مدائحهم يجعل على قبيلة زنادة ، ولم يمدح أحدا من بني زيري الصنهاجيين في غرناطة ، مع أن مملكتهم كانت أكبر مملكة بربرية في عصره ، ومع أنه صنهاجي مثلهم .

نشأ ابن دراج في حلبة زاوية العالم والأدب ، لأنه أدرك عطية الدولة الأموية فلما واصل عهد الخليفة عبد الرحمن الناصر ، وعاش في عهد ابنه الحكم ، وفي عصر المنصور بن أبي عامر وابنه عبد الملك ، ثم عمر زما في عهد ملوك الطوائف ، وهذه الفترة من أزهى فترات الأدب هناك .

وقد اتصل الشاعر بغفر المنصور حوالي سنة ٢٨١ في وقت كان فيه البلاط مزدحما بالشعراء والأدباء والناقد ، وكان المنصور نفسه كلما بالآداب ، سعيها في إكرام الأدباء ، وله مجلس في يوم معين من كل أسبوع يجتمع فيه أهل العلم للمناقشة والمداولة . وكان لا يسبغ لشاعر بالإنعام في حالتيه إلا بعد الاستشارة من مقدمين ، بأن يفتتح عليه الدراج في موضوع أو معارضة قصيدة مشهورة لشاعر كبير من الشرق ، أو يقدم نوبة تضم الشاعر ويصلي لقائده ، ليجادلهم ويجادلوه .

لكن ابن دراج استطاع بول قصيدة مدح بها المنصور أن يشق طريقه ، وبقيت إليه النظائر ، ويثير أفراس الإصجاب ، فلم يترك المنصور باباته في ديوان الصلاة ، وصنع هذا أنه صار شاعرا رسميا من شعرائه .

غير أن الصداد أتتروا شكا في مقدمته ، واتهموه بالسرفه ، فعقد له المنصور مجلسا للاختيار ، فشقق فيهم وطفر ، وهسو بطنى إلى ذلك بقوله في قصيدة مدح بها المنصور :

ودسوا لي في مثنى حبسائهم شدة ساءت ، حران عشتيا حتى هزرت لا زلت الترفيعيا فيما فلتني ولاسيما البديهة نيا

لم يغفر بغيره على الشعر والكتابة والخطابة في قوله : أن شئت أملي بديع الشعر أوتيت خائب المنصور أو حنيا فاختاره المنصور كاتبا للرسائل في ديوان الشائه ، وبهذا صار كاتبا وشاعرا . وبقي في منصبه أيام ابنه عبد الملك وعبد الرحمن .

فلما حدثت الفتنة وتولى الملك الصامري وذات الخلافة الأموية ، تنقل ابن دراج بين ديولات الأندلس ، واستقر أخيرا في سرقسطة ، وفيها بها نحو عشر سنوات ، وأشد بهجا حاكمها من قبل بغيره التجيبي وخروبو لاسيان المسيحيين ، كما أشاد من قبل بغزوات المنصور وعبد الملك ، ووصف وفود الأمراء الأسبان على سرقسطة كما وصف وفودهم من قبل على المنصور .

- ٢ -

أما الديوان فسلمه القيمة ، ويعتبر تحفيظ ونشره لسيرة جديدة أصبحت إلى أرتان الأدبي . ذلك أن ابن دراج لم يكن معروفا من شعره إلا قصائده ومقطعات متفرقة في الرأج الأدبية ، لا لعين على دراسته ، ولا تصور على حقيقته .

وهو إلى هذا أول ديوان كامل ينشر لشاعر أندلسي قديم ، فليس لأحد الشعراء الذين عاشوا منذ الفتح العربي إلى أول القرن الرابع ديوان إلا ابن هاني . على أن ابن هاني لا يمثل الأندلس كما تمثلها ابن دراج .

إن شعر ابن دراج سجل لحياة المسلمين في الأندلس في عهد من عهدين : الأول عهد القوة والازدهار أيام المنصور وابنه عبد الملك ، والثاني عهد الانهيار والانقسام بعد سقوط

بني عامر وتولى الخلافة الأموية ، إذ قام ملوك الطوائف على أنقاض الوحدة .

في فترة القوة سجل الديوان كثيرا من مظاهر عزة الدولة ، كالقصيدة التي قالها الشاعر في مدح المنصور ، ومطلعا :

ألا هكذا فليس للمجد من سنا ويعم دمار الملك والدين من حمى

أذ سجل فيها وفود عبد الجشتكي (إمارة بياره) شاذجة

ابن غرسية على فرجة سنة ٢٨٢ ليجدد خصومه للمنصور ،

ويستد من نفسه عهد السابق ، وأعدى في هذه المرة ابنته إلى

المنصور ، فامتدح وتزوجها ، وأتجيت له ابنة عبد الرحمن .

وسجل الشاعر في السنة نفسها مقدم أمير فشتالة إلى

قرطبة في القصيدة التي مطلعها :

أليك منك فرار الخائف الوجل وفي يدك أمان الفارس البطل

ووصف فيها شول الأمير بين يدى المنصور ، والعفصل

المظيم الذي أقيم ، والعرض المسكرى الكعب ، ودهشة الأمير

مما رآه .

وهكذا نجد في الديوان قصائد من هذا الطراز .

كلما نجد قصائد في الإشادة بحروب المنصور للأسبان ،

وقد شهد بعضها ابن دراج بعينه ، ووصف بلاد المنصور العظيم

ذووه بطوخته .

وهو في هذا يشبه المتنبي مع سيف الدولة ، لأن كلا من

الشاعرين كان مديبا بمعدوحه ، إلى أبعد حد ، وكان يعلق عليه

أمال المسلمين ، ويجد في انتصاره عزة للمسلمين وللغرب ،

وكان كل من الشاعرين يراقى الممدح أحيانا ويشهد معاركه

وبعضها ويشهد بانتصاره .

على أن ابن دراج سجل غزوات عبد الملك المظفر كما سجل

غزوات أبيه ، فتحدث من فوزه لامارة لفظونية ، وفزته مملكة

ليون ، واتجاهه لمة لونة ، ولنديده جيوش ملكها ، ثم نوه

بفرواق ملكر بن يحيى التجيبي للأسبان المسيحيين ، وصح

بعض ملوك الطوائف .

- ٣ -

بدأت البداية بالتعجب من ديوان ابن دراج حينما كلف صاحب السمو الشيخ عبد الله آل ثاني حاكم قطر المصانف

الاستاذ عبد البديع السيد صقر مدير المكتبات العامة بقطر أن

تضعه ديوان ابن دراج بالقرب منقوداختار الأمير القرب ميدانا

للجهد ، فلم رأى أن التتار الذين اكتمسوا ديار الإسلام واحرقوا

تراثهم الطمي والرفوة لم يصلوا إلى الغرب ، ورجع أن تكون في

خزان الكتب الغربية بعض مطبوعات نادرة ، لعل من بينها

ديوان الشاعر ، فاستجاب الاستاذ صفر لشورة الأمير الكلف

بالشعر والأدب ، ورجع في طريقه من جنيف إلى المغرب على

بعض مكتبات ألمانيا وبريس ومريد ، وطلم من الدكتور محمود

على مكي وكيل معهد الدراسات الإسلامية بمعريد أن ديوان ابن

دراج مفقود .

ثم توجه إلى الدار البيضاء والرباط ، وهناك اشرق الأمل ،

أن طلم من الشيخ محمد ابن بكر التطوان أن الديوان مفقود

بالمكتبة الزيدانية بمكناسة ، ولم يلبث أن تعلق الأمل إذ أثر على

الديوان وصوره .

ثم تكفل بالتقديم للديوان وتنقيحه الاستاذ مكي .

- ٤ -

وقد صدر الاستاذ مكي الديوان مترجمة مفصلة لحياة ابن

دراج ، متممدا على كل المصادر التي استطاع الرجوع إليها من

كتب قديمة وحديثة ، شرقية وغربية .

لم ذكر أن روايات الديوان ترجع إلى ما سجله أبو بكر بن

خير الاشبيلي المتوفي سنة ٥٧٥ وهو يعتمد على ثلاث روايات .

أولاهما من شرح الاشبيلي المتوفي سنة ٥٣٩ رواية عن استاذ

ابن حزم ، وقد ورد ابن حزم عن الشاعر نفسه .

والثانية عن أبي الحكم عبد الرحمن السرقسفي المتوفي سنة

٥٤١ رواية عن الحميدي من ابن حزم عن الشاعر نفسه .

والثالثة من ابن العربي الاشيلي التوفي سنة ٤٤٢ هـ وهذه الرواية ترجع الى مصدرين : احدهما اندلس ينتهي الى ابن حنبل التجيبين من ابن دراج ، والثاني اندلس مشرقى ينتهي الى ابن حزم من ابن دراج . وقد تطلب الحق هذه الروايات بالتفصيل والموازنة ، فقولته : « كذلك اهتم الاندلسيون المأخوذون الى المشرق بنسخ ديوانهم من مواضع الحميد هناك » كما ترى من رواية ابن خلدون السرقسطي من هذا العالم . واذا كان لاين حزم فضل في نشر ديوان ابن دراج الى المشرق من طريق تلميذه الحميد فاليه كذلك يرجع جانب كبير من اذاعتها بالاندلس ، لقد روى هناك ابن شريح الاشيلي ، ومن طريقه تاوله العلماء الاندلسيون . كذلك اهتم اديب سرقسطه برواية الديوان والحناية به ، لانه يرى ان احد رواه من الشافعي نفسه هو ابو عبد الله احمد بن الحسين بن حنبل التجيبين ، ولعل روايته كانت اكمل من رواية ابن حزم ، لان ابن دراج قضى السنوات الاخيرة من حياته في هذا البلد ، ولعله كان يلقى في ذلك الوقت الرواية النهائية لشعره بعد تديبه وتثنيحه .

- ٥ -

اما النسخة التي اعتمد عليها في نشر الديوان فقد صرح بانه لا يعرف اي الروايات مصرعها ، لانها متبوعة الاول والاخر ، خالية من اسم الناسخ وتاريخ النسخ . وهي النسخة التي كانت بالكتبة الربانية ، وفي اولها ورقة مضافة يعلق على اللقن انها لاحد ابناء الكتبة ، جاء بها تعريف بصاحب الديوان وبالخطوة . ثم علم الأستاذ الحق وهو في اول طبع الديوان ان في مدينة فاس قطعة مخطوطة من الديوان فطلبها ، وتبين انها بقية من نسخة كاملة تلقى في ترتيب فصلها مع النسخة التي احدث عليها . والانصاف يقتضي ان ننوه بالجهد الحميد الذي بذله الأستاذ مكي . فقد تركت كلمات كثيرة بالخطوة بغير اتمام ، وبخاصة أسماء الأعلام المسيحية والجغرافية ، فاجمعها الأستاذ وخطها . واصبحت كلمات كثيرة متصحفة وتصحيف وتصحيف في النصيب ، فجمعها الحق وصوب فصلها . وكانت كلمات وجعل قد اهتم من الخطوة ، فاجهد الأستاذ في اثبات ماقتله الصواب ، معتمدا على دلالات من حروف باقية . وهو الى هذا جمع كل ما ورد في المراجع الاندلسية والمشرقية مطبوعة ومخطوطة من شعر ابن دراج ، وقابله بالنسخة التي اعتمد عليها ، واستعان بهذه المراجع على اكمال بعض الناقص من كلمات الديوان . اما الشعر الذي ورد في هذه المراجع ولم يكن بالنسخة المخطوطة ، فقد اخذه بالديوان ، ونص على مصادره ، وشجع به قلعة من تتر ابن دراج .

عسى انه شرح كثيرا من الالفاظ الغامضة ، وتوسع في توضيح التباسات الترابية للقصائد ، وفي الترجمة للأعلام الفقه ، وبيان الواقع الجغرافية ، تطبيقه على قول ابن دراج في مدح التصور والتبوية بسيفه ورمحه : وقد خشنا (كربة) بالرمالي و (بومة) بدلين ومسالدين

فقال : في الاصل (كربة) ولعل الصواب ما اتيتاه . وقد كنا نلقه يعني مدينة لارونيا Larcouna الحالية عاصمة مقاطعة جيلقية في الوقت الحالي ، وهي مدينة على انحرى الطرف الشمالي الغربي لاسبانيا على ساحل البحر الحميد . على ان اشتهور ان هذه البلدة كانت تسمى لئار Elfaro في ذلك الوقت ، ولم يلق عليها اسم Caruna الا في القرن السادس الهجري . وهذا يجعلنا نرجح ان الشاعر من بلاد الواقعة كاربونا Carona وهو اسم نهر عليه بلدة بالاسم نفسه ، وتقع في مقاطعة لارونيا على مقربة من عاصمتها . واما

(بومة) فقد وردت في الاصل (بومة) ونقلتها معرفة ، ولعله يعني بومو التي ورد ذكرها في جغرافية الإدريسي في معرض الحديث عن الطرق التي كان النصارى يسكنونها في البحر الى (شنتياب) وهو اسم نهر صغير قال عنه الإدريسي انه يهدأ ارض برغال ، وان مصبه الحميد ، وأنه على بعد خمسة عشر ميلا الى جنوبي مصب نهر دويره Duero ويسمى الآن بالاسبانية Boga وبالبرتغالية Vouga وان كانت المسافة الحقيقية بين مصبه في الحميد الاطلس ومصب نهر دويره ستين كيلو لا خمسة عشر ميلا كما قدر الإدريسي .

وقد اقتضت الأمانة العلمية ان ينقل ما استجدنا من تعليقات كانت في هامش الخطوة عالم مجهول ، وأشار الى غير الصحيح منها ، وأجعل تعليقات اخرى بعيدة الصلة بالديوان والادب .

- ٦ -

ومع هذا فقد كنت اؤثر ان يستكمل التحقيق لاجئين : اولهما ان يربط الأستاذ الديوان ترتيبا هجاليا او موضوعيا او تاريخيا ، لانه بذلك يسهل الانتفاع به ، اما تركه على الترتيب الذي وجدناه عليه فانه مشقت مجهد ، ولم تكن هناك غلاصة او مخالفة للأمانة العلمية في تغيير من نقص الى كمال ، ومن فوضى الى نظام ، وبخاصة انه عالم سيبويه الى هذا في المقدمة ، وليس يلقى من الترتيب الطهرس الذي وضعه للفواهي مرتبة ترتيبا هجاليا في آخر الديوان .

واما الاخرى فهي ان الأستاذ ترك كثيرا جدا من الكلمات الغامضة ، لم يشرها ، مع انه ذكر في المقدمة انه سيشرح الغامض ويترك ما عاده .

من ذلك :

ولر شاعدين السواحد تلقى
بسريرى بلوى الشايف ماله
على وورق السحاب يسور
اذا ربح الال المثر في ولسر

ومنه :

واهو بما في الفلا والسمري
وتحت المجاج ووسط الهياج
ويوم التلاي وحين السواء
وفي بحسب آل وفي بحر ماء

ومنه :

بصت رجاء الرافض سجاله
وحجته يا بين الكرام بجففل
سواء عليه خرقة وسبابيه
وقاضت على شمس الهاردوانه

ومنه :

بكل حنى الانف دونك لم يمش
والوطان ايدى الحبل يمشفلكه
به ساعد حبل ولا صارم شبح
فاقطن لا يقبض هناك ولا مسج

حتى وايت العيس وهي لوابس
والفرج يرفع من طرفادمسج
شعره في بحر الصباح الاول
والليل يملق جن طرف اكمل
تكنسا في البحر فارس ابلق
يشد في آل فارس اسفل

اما الدراسة الفنية فلم يعرض لها الأستاذ الحق ، لانه وعد ان يختصها بكتاب .

وانى لارجو له السداد والتوفيق فيما وعد به واهتم عليه ، لتبين من دراسة شعر ابن دراج ألوان ابتكاره ، والوان محاكاته للمشاركة وبخاصة التنبؤ ، والى الى مدى اثر البيئة الاندلسية في شعره بخاصة وفي صورته الفنية بخاصة ، فهو شاعر كبير ، لكن الدراسات التي تناولته قليلة وموجزة ، لانه كانت مقيدة ناقلي للعرف من شعره .

اما الآن فقد اتسع المجال للدراس الفصل والاحكام الصحاح .

الدكتور أحمد الحوفي

في هذا الجو اذن عاش الجيل الراهن من الكتاب الإيطاليين في فترة أو أخرى من حياتهم . وبين هؤلاء الكتاب تحصل الساموراته مكانة خاصة (1) .

فهي لم تنشر سوى ثلاثة كتب - أولها مجموعة من القصص ظهرت عام 1942 بعنوان « اللبسة السرية » ، وثانيها رواية عنوانها « منزل الكاذبين » ، وأخرها رواية « جزيرة أرتورو » التي ظهرت سنة 1947 . وقد نال كل من الكتابين الأخيرين جائزة لها فبعتها في أوساط إيطاليا الأدبية وخارجها ، وهذه نسبة تقدير عالية فلما يعطى بها كاتب راسخ القدم ، فلما يملك بروايتها حديثة العهد نسبيا بالكتابة وممتدة في إنتاجها مثل الساموراته .

غير أنه يبدو لنا أن « السا » قد أدت نفسها منهجيا طوال سنين عديدة للعمل الأدبي ، فقد بدأت في سن مبكرة بكتابة القصص القصيرة ونظم القصائد ، وكانت تحقق هذه القصص والقصائد بصور تعبيرية من رسمها . إلا أنها تغلب عن النظم والرسم لتتوفر على الرواية ، ولعلها في ذلك كانت تأخذ برأي الناقد ديس سودا الذي يعتقد - لاصحاب يسجدها من تاريخ الأدب في أكثر من بلد - أن كتابة الرواية فن يناسب طبيعة المرأة أكثر مما ينطق وطبيعة الرجل .

ولقد قبل في رواية « منزل الكاذبين » الكثير ، ولكن نجاح « جزيرة أرتورو » يكاد يكون فريدا في أدب إيطاليا المعاصر . ففي أقل من خمسة أعوام ترجمت هذه الرواية الأخيرة إلى نحو خمس عشرة لغة ، وأقيمت لمسئمتها فعاليات في ذلك الميدان كذلك مجازة قيمة كبرى .

مع حوادث الرواية في جزيرة بروسيدا بطليج نابولي ، وهي جزيرة صغيرة يعيش جل أهلها على الزراعة وصييد السمك ، ولا يعرف منها سكان نابولي سوى اثنا عشر سجين كبير . هؤلاء من بروسيدا لا تبعد سوى أميال معدودة عن نابولي ، إلا أنها تظل لا تنتمي إلى القرن العشرين في شيء .

فالحياة رتيبة في هؤلاء ، لا وقع لزمان فيها إلا عندما تغفل بين وفد وآخر يافوخا نذكرنا بلنا قد نطفيئنا نمر الشراع ، والواقع أن الفارقة لا يدرك بوضوح موضح الأحداث مسنن التاريخ إلا قرابة نهاية الرواية ، وأن كان هذا لا يؤثر في قليل أو كثير على تنبئه لها .

وعندما تبدأ الرواية ، تلتقي بارتورو صبي في الثالثة عشرة أو نحو ذلك ، يعيش في غلة في بيت كبير شبه مهجور . وارتورو هو الصبي الذي تدور حوله الرواية - فهو ليس بظلمة وحسب بل هو العين التي ترى واللسان العالي .

ويعود بنا أرتورو إلى ما قبل مولده ، فيروي ما قد وصل إلى سمعه من زواج جده إلى الجزيرة وتفاعده فيها بعد حياة حافلة في إيطاليا وأمريكا . وفي سكبنة بروسيدا يستعطف ضمير الكهل إلى حين لأن له غير شرعي من مفرسة الفانية عرفها قبل سنين .

وإذ يعلم الكهل أن عشيقته قد ماتت ، يستقدم ابنه فلهم إلى الجزيرة ليبيت معه . ويصل فلهم - شاب اشترى جميل في السابعة عشرة - إلى بروسيدا ، ولكنه سرعان ما يظل أمر أبيه ليوطسد علاقة له غامضة مع دوميو ، وهو كهل تزج إلى الجزيرة بعد أن اعتزل أعماله المجرية في ألمانيا . ويروم فلهم بيت دوميو - حيث يحرم على إية امرأة أن تطأه - أكثر مما يلزم بيت أبيه ، إلى أن يموت دوميو مغفلا

(1) نشر « المجلة في المدة التام حديثا خاصا مع الكتابة الساموراته .



الكتابة
: أخريا

الساموراته « جزيرة أرتورو »

ARTURO'S ISLAND

by: ELSA MORANTE

لم تؤثر الفاشية حتى في أوجها تأثيرا يذكر على الأدب الإيطالي المعاصر ، وإن أصبحت الحياة في ظلها معزولة أكثر من الاحتلال الأدبية التي ظهرت في أطراف الحرب .

ففي ظل الفاشية - حين لم تعد الصحافة تفتح على الرقبي - تجنب معظم كبار الأدباء الحوض لمسيسة فيما يكتبون ، واتجهت قلة إلى السيرة اليه أو الصوفية لأسباب اختلافت ، ورحل البعض - طوما أو مكرمين - عن إيطاليا ، وكان من هذا البعض من سمع به معظم العالم قبل أن يقرأه مواطنته .

وباستثناء أدب المثلي وإنتاج تلك القلة التي سبقت الإشارة إليها ، يمكن تجاوزا أخصاص أدب القديين الفاشيين بوجه عام إلى اتجاهين رئيسين .

فهناك من ناحية ، المدرسة الواقعية التي تدن بوجودها متكاملة لجيوفاي فرجا ، وإن قامت دعائها في إيطاليا عذريته سالكنتيس وماتزون في القرن التاسع عشر ، وارتكبت نفسها من قبلها على جيوفاي فيكو في الثامن عشر .

ومن ناحية أخرى ، هناك المدرسة النفسية التي تزعمها جابريل دانونزي ، الذي تأثر بطهم معين لنيتشه ، ومهد نظريته ونظره مقدسه في تعجيد التومية الإيطالية - بلصدد التوسع الاستعماري وبمت الإمبراطورية الرومانية - للهور الفاشية في مطلع العقد الثالث .

كان هذان هما الاتجاهان الأدبيان السائدان ، وإن ترددت بين حين وحين آراء كروتش في الفن ، رغم اعتزال صاحبها الحياة العامة ، غير أن هذه الآراء كانت أعمق من أن تجد استجابة في وقت اختل فيه التوازن بين السكون والحركة ، فبقيت معزولة وإن حاول أتباع دانونزي أن يتخلصوا فيها كل ما قد يوحي بأصالة اتجاههم .



تنبؤ وليامز فترة التأقلم

PERIOD OF ADJUSTEMENT

by: TENNESSEE WILLIAMS

في الخامس عشر من نوفمبر سجل الستار لآخر مرة في لندن على مسرحه تينيسي ويليامز الأخيرة « فترة التأقلم »

مثلت أول مرة في برودواي بنيويورك في نوفمبر سنة ١٩٦٠ ، واستمر العرض سنة كاملة .

ثم انتقلت بعد ذلك الى لندن واستمرت حتى نوفمبر من العام نفسه .

والمرحلة تعتبر خطوة جديدة في فن تينيسي ويليامز ، فهي تختلف عن كل كتبه من قبل ، فهي أولا كوميديا وليست مأساة ثم أنها لا تتناول الموضوع الذي كان تينيسي ويليامز أن يتخصص فيه - وهو موضوع الجنس من وجهة نظر فريد . وفي رأيي أن « فترة التأقلم » - في حدود مقاييس الكوميديا الاجتماعية - تعتبر من أبعد ما كتبه هذا المؤلف الكبير المذنب الكوفة

والمقصود « بفترة التأقلم » هذه الفترة اللازمة للزوجين حديثي العهد بالزواج لكي يتعودوا على الحياة الجديدة التي بدأها معا . وعلى عكس ما هوذا المسرح فإن الرواية تتسلسل والحرف متنازع الى أقصى درجة . لقد تم الزواج في صباح اليوم السابق ، والزوجة والزوجة في طريقها الى .. مكان مجهول أو على الأقل تنجيه الزوجة ، وفي الطريق يتنازع هيلين على صديق قديم لزوج . وحوادث الرواية كلها تدور في شقة هذا الصديق .

المسرح ينقسم الى ثلاثة أقسام فترى مدخل الشقة من الخارج وحجرة الاستقبال وحجرة النوم المتفرقة منها وهي مرتفعة بعض الشيء الى الطبل من الجيران

وعندما يحضر المراسم « يضع » الرئيس عروسه وحفاتها بجانب الباب ثم يأخذ العرية ويضلي ، وتجد الزوجة نفسها في بيت الرجل الغريب بلا كلام ولا شرح . ولكذا نحن . وبعد الصديق نفسه مع هذه المرأة الغريبة وهي في أشد حيلاتها التوتر وتبدأ باتهام زوجها بأنه هجرها ، وعندها ما يحتاج الصديق بأن هذا غير مقبول « تقول : « خير مقبول أن كل فرد هيسر مقبول مع هذا الرجل .. » لقد تركت وظيفته وما يعيها إلا بعد أن تم الزواج بساعة واحدة .. وبعد أن تركت عملها من أجله وطوال اليوم في العرية لم ينطق بكلمة واحدة . ويتفهم من الحديث أن الزوج اشتري مكافاته حرية ليتمكن من سداها كانت تستعمل في التام . ويتضح لها أنها تزوجت رجلا لا تعرف منه شيئا ، فيعلمها الطوف وتعلم أن تجد نسوة في الحديث المادي فتسأل من زوجة الصديق ، ولكنه يعاود تجاهل الموضوع « ثم نعلم بعد ذلك أنها تركته هذا الصباح وعادت الى بيت أهلها لأنه ترك عملها هو الآخر

ومن اللحظة الأولى للنس التوازي بين الأسريين - الأسرة القديمة العهد بالزواج والأسرة الحديثة العهد به . وخلال حوار بديع لا تكلف فيه تعرف الكثير من الأسريين . لقد تزوج الصديق زوجته بلا حب لأن أباهما غني ، ولكنه كان يكره نفسه ووظيفته بسبب ذلك ، وبخصوصا لأن الأب كان متعرجا يكره في الآلات تزوج ابنته لظفره ، وإن كان الصديق - الآن - سكر نوعا من الماطقة نحو زوجته القبيحة الشكل إلا أن موقفه مومنا من الأسرة كان ينفس عليه حياته الخاصة .. لذلك كان تركه العمل نوبة على هذا الوضع الغامض.

يبسه لفلهم . ويضفي أبو فلهم بعد ذلك بقليل ، مسيما بزواج ابنه من إحدى فتيات جزيرة مجاورة .

وتنمو زوجة فلهم بعد مولد أرتورو مباشرة ، ويصرف الطفل بعد ذلك أن أباه كان يعيش خارج الجزيرة معظم الوقت ، تاركاً أمره لرجل أو آخر يرعى شاته في غيبته - أما النساء فقد ظل البيت ملهين من العزلات .

ويخرج رجل بعد رجل من القائلين على امر أرتورو دون أن يظفر أحدهم ، بعد أزا سوى سلفسترو الذي يعده من أمه ويهيم بعلميه .

في هذا الجو ينمو الطفل وهو لا يرى من أبه إلا القليل عندما يعود الى الجزيرة ، فيتصوره بطلا أفريقيا يجوب البحار وراء التبدد ، ويعلم باليوم الذي سيرافقه فيه . وحتى في تلك اللحظات القصار التي يلتقي فيها الأب بابنه ، يلزم فلهم الصمت معظم الوقت ، فيضال أرتورو أن أباه يستترج مخلفه مر بها ، أو يتأهب لأخرى هو مقدم عليها في رحلته التالية .. الى أن يقول الأب لابنه ذات يوم ، وهو موشك على الرحيل من الجزيرة مرة أخرى ، أنه سيصطحب في عودته زوجة وقع اختياره عليها من نابولي . فيحس أرتورو أن عاله قد تغير ، فهو لا يذكر امرأة واحدة دخلت البيت ، وما عرف حديثاً امرأة فساد الجزيرة كلهن يتجنبنه .

يعود فلهم بزوجته لا تكبر ابنه بالكثير من سنين . وسرعان ما يعرف أرتورو أن أباه ما تزوجها إلا لأنه يعرف أنها لائمه . وتختار العلاقة بين أرتورو ونونزيتا - زوجاته - في الوفاء نفسه لتكشف علاقة فلهم بأحد نواة سجن الجزيرة مما يصح له الآن ، فتستعمل الجزيرة المناسبة الى أرتورو من حلم رضى الى كابوس رهيب .

وبلغ أرتورو يكفل ناه في الجزيرة ، ليشتبك على صوت سلفسترو الذي جاء يذكره في عيد ميلاده السابع عشر . ويقول سلفسترو أن الحرب هناك - ومن الكهف بفسرج أرتورو الى الحرب .

هذا عرض سريع لموضوع « جزيرة أرتورو » يتلخص منه أن هذه الرواية تختلف من الفهم الشائع لعنى الرواية . فهي لا تعكس حكاية بقدر ما تصور انطباعات ومواقف محورها أتمان لتلتجس ميناء على الحياة .

وواضح أن المؤلف لم تهدف الى أكثر من ذلك ، فقد لجأت الى طريقة السرد على أساس الراوي بكل ما تفرسه هذه الطريقة من قيود . غير أنها أفادت من جميع إمكاناتها هذا النوع ، وولفت في استخدامه الى حد بعيد . فالشخصية يرى الجزيرة كما تلتجس أمام عيني أرتورو ، وتطور هذه الرؤيا بتطور استجابات الصبر نحو عاله ، بحيث تتخذ الرواية شكاً جسمي يتحرك دوما نحو هدف . والهدف غامض وليسكن الحركة واضحة ، من البراءة الى التجربة .

وقد تذهب المؤلفة آلي أنها لا تنتمي الى اتجاه بعينه فيها تكتب ، إلا أن « جزيرة أرتورو » تنف في جلود حقيقة في اتجاه الواقعية الطبيعية . فهي تنجم من إصدار أحكام مباشرة - وإن كانت قد سمحت أحكامها في بناء الرواية - وتتحدى الوصف الدقيق الذي يبلغ أحيانا درجة فائقة من العيوب قد يلمس فيها القارئ رجعا من خبر ما في دلتونزيو .

فهل نستطيع الساموراته من هذه المقدمات ، أن نتحلى المكانة التي شغلها جراتريا ديبدا في الأدب الإيطالي والعمالي على السواء في الثلث الأول من هذا القرن ؟

ادجار فرج

ويبدأ في التخلص والتعقيم من الحياة ، تقول القصة بكل بساطة : « كان أسد الطمعة يقول لي : (أا بوند في مدء الحياة تحت ظل ملامه استغاثهم كبيرة تبلور في ثلاثة أسئلة .. من أين جئنا ؟ ولماذا هنا ؟ أين نسير ؟ » . والوقوف مدمكاً أو الوقوع في طين التخصيب أبداً ما يكون من التسلسل ومناحيها ، ولكنها ظلال يستحيان وراء هذه الأسئلة الكبيرة لمزجها من حل مشاكل الحياة اليومية البسيطة .

وتنص القصة على الصديق قصة زوجها . أن زوجها صاحب من أيام الحرب يمرض مريضاً بسيطاً ، وقد تعرفت به وهو في المستشفى حيث كانت تعمل ممرضة ، وأحيا كل منهما الآخر . وتزوجا في صغوة هذا الحب . ولكن .. وهنا تكبي العروس الجديدة وتلقى على صديق زوجها مليحة الأسى .. فلي ليلة زفافها شرب حتى السحابة وهو يعرف أنها تربت تربية مصالحة ، وكان أبوها ممتحاً من الخروج مع شاب يشرب ، وقد أخبرته بذلك كما أخبرته أن تجربتها مع الشبان محدودة جداً ولكن هذا الوحي .. وتكبي القصة والصديق يتسم ويعاود أن يشرب كما أن العريس (صديقه) ربما كان مرتبكاً هو الآخر وأن هذا تصرف طبيعي من رجل خجول .

وتصرخ القصة : « خجول ! » . وتضمن على أن تخرج تصمود إلى أمها .

وحياة بعض الزوج ، أنه لم يترك زوجته . كل ما هنالك أنه أراد أن يذهب ويشترى زوجة شامبانيا لصديقه القديم ! وتصرخ القصة لأصواتها لها وركبها هكذا ، ولكن العريس لا يلهم .. بكل صدق .. ماذا أفعل ، فقد تركها في بيت صديقه ، وتبدو منه حركة يأس من تلك المرأة التي تزوجها .. تلك المرأة المدللة ، وعند ما يذهبها الصديق ويعتقها بأن ما يتركها الآن هو حمام ساخن ، تدخل الحمام وما أن ينفرد العريس بصديقه حتى يبدأ شكواه من غروره ويسلم الستار على الفصل الأول .

ويبدأ الفصل الثاني والعريس مسرور في تسكوه ، فليس هناك فاصل زمني بين الفصلين وتنصب الشكوى على أنها مدللة .. رفعت أن تلام منه ، ونادت على مبلد وسدتها إلى امرأة باردة لا فائدة فيها . ويقول لصديقه أنه يهجم على تركها ، فتعود إلى أبيها فهو لا يريد .

ويبدأ الصديق في شرح الموقف لصديقه .. أن القصة كانت خائفة وأنها .. الخ . ولكنه لا ينتج ، فالزوج مدمك ، ومن الأفضل أن تنفصل عنها الآن .

ولا يهدأ الموقف إلا بحضور خادمة أهل زوجة الصديق تريد أن تأخذ لمب الطفل إذ اليوم ليلة عيد الميلاد ، ويثور صاحب البيت ويقول للخادمة أن لمب الطفل ستظل هنا ، وعليهم أن يمشوا الطفل هنا لأخوها . ويتبع هذا الموقف الجديد الفرصة للعريس أن يترجى على صديقه أن يهربا معاً ويذهباً إلى تكساس حيث يريان الماشية للآلاف السينمائية ، وحين يهجم على الصديق ثور ويشبك الأتان معاً .. ويتهمس العريس بصديقه بأنه أصبح رجل أعمال لا يهجم إلا أن يجرى كرشه .. لقد أصبح مجزواً في روحه كما هو في شكله . ويتم الصديق العريس بالطول والوه أنه مريض وبده تركب من تكبير مرضه العصبي .

ويجمل كل من الصديقين من الآخر فتهدأ ثورتها ، ويعتبر كل منهما الآخر ، ويبدأ الصديق الشروع في الفرب الذي أقره العريس ، وأن كان غير مقتنع به عقلياً ، ويستغل الصديق وهما في غاية السعادة ، في حين تكبث العروس بعد الحميمية في حجرة النوم تشر بوجهها بين هذين الرجلين .

ول الفصل الثالث نرى الزوجة في نفس مكانها في حجرة النوم وحيدة والصديقان يطلان ، وبعدها يحدثها إلى التفكير في تنفيذ قرارها بترك هذا المنزل ، ويذهبها الصديق بأنه أصلاً طلب حجر حجرة لها في أحد الفنادق ، ويدفع ذلك العريس لئلا يثور على زوجته ، فتكبي وتطلب التحدث إلى والدهما .

بالتاليون ، وما أن اسم صوت الأب حتى يصل بكافها إلى درجة التشنج ولا تستطيع الكلام . والوقوف مدمكاً للقافية أنساني للقافية مع ذلك .. فهي نفس منه هذا الأب الميمد بالعنان الذي لنقتده هنا . والزوج غاضب يرفض الكلام مع الأب أو هذبة الإينة ، والصديق الذي ينهاه بينه هذبة يحاول أن ينفذ الموقف ، ويسمك بالتاليون ويشترى لأب ابنه في الواقع ليست تصبه ، بل كما يعلم ولا شك أنها تم « بكرة انتقال » . نعم فترة انتقال ، ويصمعه بل يحاول تهديسه خاطرها . وفلا يذهبها الأب فتكبي كثيراً مما يجعلها تشر بها ، أصبحت أحسن حالاً ، وتفرح أن تأخذ الكتب وتتشي به قليلاً ، ويحبها الصديق مطلقاً من الفراء كان قد أحضره لزوجته بمناسبة العيد ولكن خروجها من بيته قد أهدى الهدية معناها

وعند ما تخرج العروس يحاول الصديق أن يعرف من صديقه حقيقة الموقف ليلة إلى بيته وبين زوجته ، فالتفتة جميلة وهذا ما يفتقده هو في زواجه ، ونصه بأنه يريد لهذه الزوجة أن تلعب . وفجأة يتهم البيت وأند زوجة الصديق والدونها لقد حضرا لأخذ متناكات الزوجة . وفي هذه اللحظة تظني مشكلة الصديق على مشكلة العريس وإذا بالعروسين يفلان جنباً إلى جنب مع هذا الصديق ، وتلقى مشكلتها أمام مشكلة الأمر .. مشكلة الأب وابنه الذي يسرح منه .. وتضع حقائق أخرى من هذا الزواج القديم ، فالزوج يعتقد أنه كان على حبه أن ينفذ أنه قبل الزواج من ابنته القبيحة ، بل يتهمه بأنه هو الذي مرض عليه الزواج بها . أنها نسى كلها غير سليمة لإقامة حياة زوجية ناجحة ، ثم يبعها بأخذان ما يشاءان إلا الشطب الجديد وهذا الطفل ، ويفرجان وصاحب البيت لالي فلذا بالعروس نفسها تحاول نهضة والفاته بالقيام بمحاولات لإعادة زوجته وظلمه . وتقول له أن كل ما حدث ليس أكثر من أراض « فترة نائم » فيبرج : « بعد خمس سنوات من الزواج » .. نعم ما دتما تعيشان في ظل ظروف غير عادلة .. وهكذا كل تصدع في الحياة الزوجية يمكن أن يوصف بأنه فترة نائم .

تفكك تظهر الزوجة الأخرى .. لقد علمت بشاره المصطب الفرو من ماله الخاص .. ولعله دفع كل ما يملكه كمناف لهذا المصطب .. أت بصحة أخذ لمب الطفل ، ويبدأ الصواب .. هناك على أشياء واقعية في الحياة ، ويتبع للزوجة أنه لم يترك عمله سافعة منه ، ولكنه يرفض أوصافاً ما كانت ترضعها أنه لو علمت بها . وتوافقه على الأسس مع لتحليل مشروع صديقه (روية الماشية للآلاف السينمائية) . ويصاو عاديه بين الزوجين القديمين ، وتبدأ الزوجة في إصداق المسألة لتيت الصديقين ، الذين يلاحظ أن موفد كل منهما من الآخر قد بدأ يتغير .

ولمظا الآوار وتبدأ العروس في خلخ ملابسها ، ويتبع فلا أن العريس يعاني حالة خجل وتقف العروس أمام المصطب وتتصعب من نفسها . ومن هذا السر الذي يغير مشاعرهما من لحظة إلى أخرى .. منذ ساعة كانت لا تستطيع رؤية هذا الرجل الآن .. وتترقب قليلاً فلا به يرتفع فتشابه إلى جانبها ، فينترب منها . وعن العجزة الداخلية تسمح الزوجة تقول لزوجها : « هي هناك قوم لي الخارج » .

ويسلم الستار بعد أن عادت إليها إلى مجاريها بين أبطال المسرحية الأربعة .

والجديد هنا بالتسوية لتتسي ويلهز هو أولاً عدم التركيز على عملية الحوادث ، فهي قصة يمكن أن تحدث في الولايات الجنوبية كما أنها يمكن أن تحدث في أي مكان من المسام . وأبناها ليسوا شواذاً ولا يحاذون من الأراضي التفسية بالصورة التي حوذا عليها الكتاب في مسرحياته السابقة . والمسرحية على غير التوقع تطلو من أي منف عافلي بل تسير سلسة حنون على تشمر وكان الكتاب يفر ذوايه ليضم هذا

الرياني بينهما ، ويظهر لهم طموحتهم واسعهم ، ولا نشعر بسخطه على المجتمع بل حقدته عليه في بعض الأحيان كما لمسنا في مسرحية « جلد الثعالب » مثلا .

إن شاعرية تيسى ويليامز ما زالت موجودة ، فالفصل الثالث وبالأخص لحظات العتاب والتصال تكاد تكون صعبة خافتة الصوت ، حلو ، ولم يتخلل تيسى ويليامز من الرموز بأقرا فإني متي على أرض ليست ثابتة .. لكنها لغزات ومن أن لاخر يهتز المنزل ويهبط ربع بوصة في السنة ، وتحدث إحدى هذه الاعتراضات في أول الرواية ويشرح صاحب البيت حالة المنزل المقلقة ، وقرب النهاية ينفذ الأربعة يرون نتيجة هذا الاعتراض فيرون تصدعا صغيرا جديدا ولكنه غير ضار ، وهم يعيشون في هذا المنزل على أمل أن تثبت الأرض من حقدته في يوم من الأيام . وكان تيسى ويليامز يقول أن المنزل لن يثبت أبدا وأن فترة الانتظار هذه فترة مستمرة .. في أول الزواج وبعد خمس سنوات منه ، وبعد ذلك أيضا .. هزات تصعد العتبة الزوجين قليلا ، ولكنها ليست ضارة ، بل هي في الواقع مضحية .

هيلي جاردنر



هيلي جاردنر
وظيفة النقد

THE BUSINESS OF CRITICISM

by: HELEN GARDNER

Oxford University Press, 1960

وجهت جامعة لندن الدعوة للدكتورة هيلي جاردنر لكتابة سلسلة من المحاضرات في كلية الدراسات العليا في الأدب الإنجليزي ولم تعد الجامعة موضوع هذه المحاضرات ولكن السلسلة وجدت الأربعة ساعة لكي تمتد إلى طينتها في موضوع طالت ألقها وأثار تاملاتها ، ألا وهو طبيعة عمل النقاد .

والكتاب الذي نعرض له هنا هو عبارة عن هذه المحاضرات نفسها بعد أن عدلت فيها المؤلفة - وهي امرأة أكاديمية سانت هيلدا بجامعة أكسفورد - وفلت عنها طابع التلقائية الذي تتسم به المحاضرات عادة ، وأعدتها للطبع في شكل كتاب منهجي منظم .

والنقد الذي تزعم في الاستاذة جاردنر في دراسة الاتصال الأدبية هو - كما تقول في مقدمة كتابها - منهج التناول التاريخي .. وهو منهج يختلف اختلافا شديدا عن منهج المدرسة التاريخية في النقد ، تلك المدرسة التي تحكم على العمل الفني بوصفه وثيقة تاريخية لا أثر ، فيبحث الطلي في أنه يكشف لنا عن الحقائق التاريخية لفترة زمنية معينة .. كما ليس هذا ما تعنيه المؤلفة ذات الكتاب ، إنما تعني النظر إلى العمل الفني بوصفه نتاجا لفترة معينة من ناحية ، ومحاذا لها كميته الذاتي الذي يرتفع به عن مجرد التاريخ من ناحية أخرى ، وسأحاول في السطور التالية أن أوضح موقف الدكتور جاردنر الذي ترجو له وتداول عنه خلال لصول كتابها .

تطلق المؤلفة على الفصل الأول من الكتاب اسما ومؤيا هو « الصولجان والسلمة » (١) وهو يدور أساسا حول تحديد وظيفة النقد ، وتهدف به للمؤلفة الاضطلاع لتقبل الفصول التالية التي تعرض فيها موقفها الأساسي في النقد ، والذي تبنيه - كما

The Sceptre and the Torch. (١)

استلقت - على منهج التناول التاريخي للأعمال الفنية ، تستعمل المؤلفة هذا الفصل الأول بالتنبؤ بظاهرة علمية في النقد الإنجليزي والأمريكي على السواء ، وهي ظاهرة الاحتراف - فتلك القسرون الشمرين أصبح نقادا محترفا في دهمه ، إذ أن هذا القرن قد جعل في متناول يده فرعاً كثيرة من المعرفة لابد أن يلم بها قبل أن يتصدى للنقد الأدبي ، مثال ذلك ما شمل العلوم التاريخية من تقدم وما تبعها من تطور في الإحساس التاريخي ، كما تقدم علم النفس بدرجه جعلت تغير مفهومات لفرع النشاط الإنساني تغييرا شاملا . وكذلك أصبح علم الاجتماع وسنوه علم الأنثروبولوجيا ، ينظلمان من النقد ألا ينظر للعمل الفني في علاقته بكتابة لفظ ، وإنما أيضا بوصفه تعبيراً عن نوع الثقافة التي نشأ في ظلها وهذا يقودنا إلى سؤال حتمي : أي نوع من التشريب ومن التلام بالمعارف المختلفة يلزمنا لأعداد النقاد الأدبي ؟ والمؤلفة تطرحنا من الفن بأنها سوف تحاول الإجابة على هذا السؤال ، ذلك أنه من العبث الإجابة عليه بغير ما يمكن أن تولده هذه الإجابة من اختلاف الآراء . ونسارها ، ونسارها ، ونسارها . إن تحاول الإجابة على السؤال الذي يتعلق بعملية النقد نفسها .

إن الخطوة الأولى في النقد هي القدرة على الحكم بأن هذا العمل أو ذاك ذو قيمة ومغزى ، وبأنه عمل يخطب حواسي وخيالي وفدري على ادراك ما فيه من توافق وانسجام يجعلني أحس بالسرور ، كما يخطب تجربتي كائنات ومغزى وبخاتي الأخلاقية .. لابد أن ننسى بأن هذا العمل « له معنى » كما ننسى بما له من قيمة حتى لو لم نستطع ادراك هذا المعنى كاملا من القراءة الأولى . ولكننا نطمح النال أثناء القراءة لأدرك هذه القيمة بوصفها شيئا منفصلا عن العمل الفني ، فإذا استطعنا فصلها عنه كلف ذلك بخرى التحليل لفظ ، وعندما نتناول أن نغير من استجابتنا للعمل الفني بمبرر عقلي نفصل منه مالا يمكن فصله في الحقيقة لكن يجب على أسئلة مثل : مالا يقول هذا العمل ، وكيف يفوه ولذا كان ما يفوه شيئا مهما بالنسبة لنا كقراء ؟

والاستجابة للعمل الفني بوصفه معلا ذا قيمة ، هي بداية النشاط النقدي الذي كما نعتقد الأستاذة جاردنر. ووظيفة النقد هي أن يعاين قراء على أن يتكشوا في العمل الذي ما يعتقد أنه « القيمة » الحقيقية له ، لا أن يغلبوا بغير عمل أدبي وآخر ، ورغم ذلك ، فيجب هام من عمل النقد هو التمييز بين الأعمال الفاضلة والأعمال الناجحة من ناحية الظهور والكتابة الفنية . ولكن إذا حاول النقد أن يقيم ويقيس نقدي معقدة يحكم بمسا على الكتابات وأعمالها لأنه - في رأي المؤلفة - يبدل جهدا لا يطاق تحت ، لأنه إذا حاول النقد أن يفرس مقاييس معينة فسيضيع قارئ، نقده لأن يتخذ موقفا لا يمكنه من الاستمتاع الحقيقي بالعمل الفني :

« ذلك أن النظر الذي يطلب من العمل المائلي والخيالي أن يلقى استحسانات نظرية منفعة ، لأدلة له على التآثر ، والموضوعة وحسب لربما التجربة الحسية »

ولهذا السبب سمت المؤلفة هذا الفصل « الفصل في الشملة والصولجان » فالتناقض يجب ألا يسبك بصوليوان ويحكم على الأعمال الفنية ، ولكنها ترى أن دمج الشملة ، السبب لضمحل النقد من الصوليوان ، إذ أن جهة النقد الأولى في اعتقادها هي تفسير العمل وإقائه الضوء عليه . فيبعد أن يفرغ النقد من الخطوة الأولى وهي الحكم على « قيمة » العمل ، عليه أن يزيل جميع العوائق التي تمنع هذا العمل من أن يهضمت أسمى تأثير ممكن :

« ولأن القصيدة تخاطبنا بالقل ، أريد أن أجد الوسائل التي تزك أن شعر الإنسان أنها تغزل لي ما يجب أن أقوله وليس ما أريد أنا أن أقوله . وأريد شعرا عما أقول بطريقة الخاصة ، وليس بطريقةي »

وبهذا القص النقدي السليم كدى النقد الجيد بأن يمدد إلى العمل الفني له وجود موضوعي بوصفه نتاجا لظفر آخر ، وإن

هذا العمل لا يوجد - لكي نستعمله - وإنما لكي نلهمه
 ونستمتع به - وعملية النقد هي عبارة عن تصحيح مستمر للحقا
 في معنى العمل الفني مما قد يشأ عن الجهل أو التعصب أو
 الصور معين في ادراك القارئ ، كما يساعدنا الناقد أن ننظر
 إلى العمل الفني عن بعد ، ونفصله عن مشاعرنا ومعتقداتنا
 الشخصية - حتى إذا كنا أعزنا خلق العمل الأدب فرادى له ،
 كما أدركنا أننا لن نستطيع خلق هذا العمل نفسه مرة أخرى على
 الإطلاق - فعملية الناقد إذن هي كما نقول المؤلفة أن يساعد
 قراءه أن يفهموا فهمهم ويزيدوا فهمهم واستمتاعهم بها يفهموا
 بالمثل - أما الناقد الذي لا يفهم - نفس - العمل الفني يعنى
 أكثر مهما بلغ تحليله من الماهرة أو البراعة فإنا لا نستطيع أن
 ننتج فيه كثيراً - ولكن المؤلفة عندما تقول إن العمل التفسيري
 السليم يبدأ لدى الناقد بأن يدرك أن العمل الفني ذو وجوده
 موضوعي - - لأنني بذلك أن تنفي عبارة الهوت القائلة بأن معنى
 القصيدة - أو ما عنده القصيدة لخلع القراء الحساسين - -
 لعبارة الهوت ليست إلا احتجاجاً على فريق من النقاد التفسيريين
 الذين يريدون فيما يبدو أن يفهموا مختلفاً لاحق لهم في دخولها ،
 تلك التي تتنزل في حق القارئ - من أن يعنى لهم وبين العمل
 الفني هذه المنطق هي منقطة التجربة الجمالية التي يجب أن
 تكون شخصية بخصيتها ، وتكون بتجربة القارئ - في الحياة
 والإن على السواء - فعملية الناقد إذن هي أن يساعد القارئ
 على قراءة العمل بنفسه لا أن يقرأ نيابة عنه وعليه أن يحترم حس
 القارئ - من تلوق العمل الفني بدون أن يفرغ من فهمه لونه
 الخاص .

وبعد هذه المقدمة التمهيدية من وظيفة الناقد نقولنا المؤلفة
 إلى رايها الخاص في التناول التاريخي للأعمال الفنية فنقول أن
 جميع الأعمال الفنية هي عبارة عن أعمال تاريخية ، بمعنى معين ،
 ولابد أن نتناولها على هذا الأساس إذا كنا نريد أن ندرك تعاملاً
 مالمها من تأثير عليها نحن القارئ - فمن ناحية ، نجد أن الفن
 الجديد هو من « معاصر » نلهم من الناحية الأخرى ، وهذا هو
 الأهم ، نجد أن جميع الأعمال الفنية ، بما في ذلك الأعمال القاصدة
 هي أعمال تاريخية .

د أن كل عمل فني ليس إلا ندجا لمنطقة معينة في الزمان
 والمكان .

ولنح - كقراء - ننظر إليه من خلال معرفتنا وخبرتنا بما
 من بنا من تجارب بعد أن تم خلق هذا العمل بالفن وكذلك الفنان
 العمل الفني ، تاريخي ، أيضاً بمعنى أنه نتاج لثقافة تمت من
 خلال تجارب معينة ، - ولكل عمل في علاقة تاريخية بمؤلفات
 صاحبه .

وبعد ذلك نلهم المؤلفة دعاء المدرسة القائلة بأن العمل الفني
 لاهية لا إلا في ذاته وبأنه لا ضرورة لتفسيره إلا بالنسبة إليه
 وبعده من داخله فحسب ، فنقول أن : - هذه العبارة لا تسرد
 العمل الفني وتناوله بوصفه شيئاً ذا قيمة ذاتية - نتجاهل طبيعة
 الفن - وتبني من النقد نوعاً من النشاط - منفصلاً عن مادتنا
 الطبيعية كقراء - فهذا النوع من النقاد في رأيها يشبه العلماء
 في معاملهم وقد وصفوا أعمالهم مادة معينة يعطونها ، وبذلك
 لا يتفقون وطبيعة تناول العمل الفني التي تفهم بالمتجربة
 الشخصية - التشخيصية بالكتاب الذي يقرأه - والمؤلفة ترى أن هؤلاء
 النقاد على درجة كبيرة من العذلة ، وليس أتباعهم لهذه الطريقة
 في النقد إلا جهلاً منهم بالثقافة التاريخية ، والحقائق التي تتعلق
 بعلمة الكتاب (١) ونفرض المؤلفة مثلاً يقيم هذه الطريقة في النقد
 بالتجربة التي أجراها الدكتور ١٠١ - ريتشاردز على نفس من
 لابلاند ، إذا أعطي كلا منهم قصيدة معينة دون أن يضع عليها
 اسم مؤلفها ونشر نتيجة بحثه في كتابه الموسم - التفسيري
 التطبيقي (٢) ولكن التجربة لم تشر أي نتيجة إيجابية :

د أنه اضح أن فصل الأعمال الفنية عن سياستها الأساسية
 والتاريخي ، سلبها قدرتها على مخاطبة القلب والاحساس .

وتعود بنا المؤلفة إلى موضوعها الأساسي : فتجانبنا بمشكلة ، قد
 تعرض طريق الناقد الذي يتبع معالج التناول التاريخي ، وهي
 المشكلة التي تتصل في كيفية استخدام المعلومات التاريخية ،
 والمعلومات التي نجعلها عن حياة الكاتب ، استخداماً صحيحاً في
 النقد :

« تتعمق الفهم التاريخي لدى القراء ، ومدعم بإطار للعمل
 الفني هي من الوسائل الرئيسية التي يستطيع بها الناقد أن
 يساعد قراءه على فهم معنى العمل » وهو قول يتضمن مغالطة تتمثل
 في أننا كلما وسعنا العمل الفني في الماضي ، أي في إطاره
 التاريخي ، وفهمنا ما للقياس الجمالية السائدة في عصره ، كلما
 ظهرت شخصيته الذاتية المتفردة : « وكلما ازدادت معرفتنا بالفترة
 التاريخية التي انبثت العمل الفني ، كلما قل إحساسنا بأهميتها
 النماذج ساج لفترة معينة »

ولكن التناول التاريخي وحده لا يكفي لاستكمال عملية التلوق
 النقدي ، كما أنه يساعدنا على فهم معنى العمل الفني وليس لنا
 فيه الكثير ، ولكن قيمة أي عمل لا تكمن في مجرد فهمه على
 أنه لاهية في تفكير الناس وأحاسيسهم في فترة من فترات الزمن -
 بل أن للعمل الفني حياة فوق التاريخ (١) تجعل له نفس الأهمية
 والجمال والقيمة في كل المصور - ولا يمكن تحليل العمل الفني
 للعمل الفني كـ معالجته تاريخياً فقط ، وذلك بالرغم من أنه لا يمكن
 فهم هذا العمل نفسه إلا من خلال التاريخ ، وللمعمل الفني قيمة
 فوق التاريخ لأنه من خلق شخصية أساسية ، وتبني عنها ، فلا
 يمكن إرجاعه إلى شيء ، هذا - - ولذلك لابد أن يعتمد مؤلف
 الناقد من العمل الفني نهائياً على مفهوم الناقد للقيمة البشرية ،
 فكما يحتاج الناقد إلى المعرفة التاريخية بطرق العمل الفني ،
 يحتاج أيضاً إلى حس معين يوجه العمل بوصفه « تعبيراً مالمها
 عن استجابته الشخصية » ونظره شخصية إلى العالم ومن الممكن
 تمييز الأساليب بطريقه العمل بواسطة قراء أعمال المؤلف الأخرى
 وكذلك بفهمه الأضطرحة بحياة الكاتب - إما أصرار دعاء النقد
 الحديث على الصدام شخصية الكاتب في العمل الفني فليس - في
 اعتقاد المؤلفة - إلا اللجوء نشأت من ود فعل عتيف بعد بعض
 الأفكار النقدية المتخذة عن حقيقة العمل الفني - فالمعالجة التي
 يبذلها نقاد مدرسة النقد الحديث لتناول العمل الفني من ناحية
 الصنعة وتحليله بالنسبة لبنيته البلاغي فقط ، ليس إلا محاولة
 لتجاهل حقائق تجاربنا كقراء - فنحن إذا نقرأ العمل الفني ندرك
 فريدة كآية ونستطيع أن نتجربنا الفردية ولذلك فإن رغبتنا في
 أن ندرك بعض الحقائق عن حياة الكاتب ليست سوى نتيجة
 طبيعية لرغبتنا في الاتصال به من خلال عمله وهي في حقيقة الأمر
 وسيلة واضحة لأن نلهم عمله بطريقة أفضل -

ولكن الاستقامة جادتي تعود فنقول أنها رغم هيومها على دعاء
 النقد الحديث لرؤيتهم الجانب التاريخي للعمل الفني ، فإنها
 أساساً تتنازل إلى جانبهم ، فالناقد الأخيرة من الدراسة الأدبية
 والبحث الأدبي والتاريخ اللادبي هي في رأيها المونة التي تقدمها
 لنا مثل هذه الدراسات لتفسير العمل الفني ، وهذه الدراسات لها
 بالطبع قيمتها وأهميتها الخاصة ولكنها ترمي أيضاً إلى غاية أبعد
 من ذلك فهي تمكثنا من دراسة العمل الفني ويعنى بذلك تزيد قدرتنا
 على التحليل وفهم الحياة ، والفهم من التشاؤم النقدي هو كما
 نقول : « اكتشاف مركز العمل الفني ومعنى حياته في جميع
 أجزائه - والاستجابة لحركته الكلية - وهو تمييز أفضل على
 تمييز البناء الفني (١) - - فالاحساس بزمن العمل الفني لا يفضل
 عن فهمنا للأعمال الأدبية » .

سمير سرخان

(١) Extra-historical Structures.
 (٢)

(١) Biographical facts.
 (٢) Practical Criticism



بندو كروشي علم الجمال

“AESTHETIC”

by: **BENEDETTO CROCE**

Translated by: **DOUGLAS AINSLIE**

The Noonday Press, New York, 1958

كتاب اليوم لفيلسوف إيطالي يعتبر بحق أبا للذهب التجريبي وقد أعيد طبع هذا الكتاب للمرة الخامسة سنة 1958. أصاب كروتشي ذاته فشهرته كـ فيلسوف نفى عن التعريف به. وقد كتب كثيراً في ميدان السياسة والاقتصاد والفلسفة، أما النقد النظري فلم يقدم فيه إلا كتاباً هذا، وهو من أعلام الكتب في علم الجمال.

وقد يتساءل السائل حينما يظالمه اسم كروتشي: ألم ينتسبه المذهب التجريبي في الفن منذ زمن طويل؟ لا! لأن تناول هذا الموضوع أحراده؟ والمطبعة أننا هنا لا نعالج هذا على الإطلاق. فالذهب التجريبي قد انتهى حقيقة، وأجازه ليس هدفنا من تقديم هذا الكتاب. لهذا نتعرض بقدر المستطاع للذهب التجريبي من حد ذاته.

ولكن الدفاع الحقيقي هو أننا نرى في كروتشي أعداء واضحة وأكثر من نيار في النقد الحديث، كتبت عنها فيما بعد دراسات ودراسات فقد تحدث عن الفن وعلاقته بالعلوم الإنسانية الأخرى تحدث عن علاقة الشكل بالفلسفون، وتحدث عن علاقة الفن بالقيم الأخلاقية والمبادئ العملية، وتحدث أيضاً عن مواضيع القبح والجمال في الفن والحياة.

في بداية كتابه يقسم كروتشي المعرفة الإنسانية إلى معرفة حسية intuitive ومعرفة منطقية ويطالب الفلاسفة بين العرفيين، ولست هنا بصدد مناقشة هذه العلاقة، فهذا يدخلنا في دروب فلسفية لا نحتاج هنا على الأقل - في شيء، ولكن المهم أنه يؤكد استقلال المعرفة الحسية، مادة العمل الفني، عن المنطق، أو الفهم: *il dato*، فالانطباع الذي يخلقه سماع مقطوعة موسيقية، أو رؤية ضوء القمر لا يصحبه مجهود فكري أو عقلي.

ولكن استقلال تلك المعرفة عن الفهم لا يعني أنها تعزل هذا الفهم أو تغلو منه. لأن الحقيقة تتألف هذا كلية. لكن لكي أرى أساساً أي ما هي الشروط التي يجب توافرها حتى تدخل الأفكار والمفاهيم في نطاق السموح به لمعرفة الجسمية؟

تستطيع الأفكار والمفاهيم أن تدخل تلك النطاق على شريطة أن تتجلى هذه الأفكار والمفاهيم عن طابعها الأسامي الذي كانت موجودة عليه أصلاً. فالتكلم في نظر كروتشي « هو الذي يحدد قيمة البرهنة لقد يبرز العمل الفني بالمفاهيم الحسية، وقد يبرز بالأفكار، بل أن هذه الأفكار قد تكون أعمق مما في بحث فلسفي، وهذا بدوره قد يبرز إلى حد التهمة بالأوصاف والحدسيات. ولكن، بالرغم من كل هذه المفاهيم فإن الأسر الكلي للعمل الفني هو أنه حدث، وأثر الكلي للبحث الفلسفي هو أنه مفهوم.

وبعد مشرتين عاماً رأينا الشاعر النافذ T.S. Eliot يتأذى بنفس الشئ، فلي مثل من الشعراء المتأخرين يقول الموت (1) « أن الفكرة الفلسفية التي تدخل إلى الشعر تربط أقدامها لأن حقيقتها أو زيفها بمعنى معين لا تصبح ذات بل، وحقيقتها أو زيفها تثبت أن فكرة بمعنى آخر ».

T.S. Eliot: Selected Essays. (1)

والتيوت بهذا يعني أن الفكرة الفلسفية أو المفهوم تتوقف عن أن تستمد حياتها أو وجودها من مجال الفلسفة أو لتوحيها فكرة فلسفية في اللحظة التي تدخل فيها إلى العمل الفني، لأنها تصبح حينئذ خاصة بقوانين جديدة، قوانين يعددها العمل الفني وليس العمل الفلسفي.

لأن الفلاسفة الحديثة في النقد لا تنكر وجود الفكرة الفلسفية في العمل الفني، بل تميزها على أن تصبح خاصة بقوانين جديدة، قوانين يفرضها عليها وجودها في عمل فني. فالوحدة التي تحكم العمل الفني، وهي التي يجب أن يوليها التسامح اهتمامه هي كما يقول النافذ الأمريكي المعاصر «اليمينتيروكسي»: « وحدة التخيّل فنحن نتقدم الوحدة المنطقية حينما نرد في القصيدة، لا لمسام، ولكن كجزء يمكن إدخاله في الوحدة الكبرى، وحدة التخيّل. وهذا يعني أنها لا تتقدم لتسمها إلا إذا نظرنا إلى القصيدة كشيء عظمى أو كمجموعة تهدف إلى غرض عظمى. فمن الممكن أن يستعمل الشاعر المنطق كأداة فعالة كما فعل الشاعر Donne، ولكن الوحدة المنطقية لا تنظم القصيدة » (1).

وهذه النظرة ليست جديدة على النقد الأدبي. فلقد تيسر بذلك الكثيرون قبل النقاد الحديثين. فلو أننا رجعنا إلى منتصف القرن التاسع عشر لرأينا شاعراً مثل أديجار أن يو Edgar Allan Poe « قد ألقاه إلى حد بعيد النظر إلى الفني كما لو كان لا يمتد إلى الفن في شيء. كان « أديجار أن يو » ينظر في عماد إلى الاتجاه الذي يتأذى بالبحث عن أهداف العمل الفني، « ينشأ الحقيقة الفنية »، على حد قوله « هي أننا لو سمعنا لأنفسنا بالنظر إلى أرواحنا ذاتها، سوف تكشف بسرعة أنها لا يوجد تحت الشمس، ولا يستطيع أن يوجد، عمل فني أكثر منه أو أكثر نبلا من هذه القصيدة، هذه القصيدة في حد ذاتها، هذه القصيدة التي هي قصيدة ولا شيء أكثر من ذلك. هذه القصيدة التي كتبت من أجل القصيدة فقط » (2).

وسع قليلاً فينبغي يصر « يو » على النظر إلى القصيدة كقصيدة « أي إلى الحسنة كحسنة في مفهوم كروتشي، فهو لا يفرق في الوصف ذاته أن الأفكار والمفاهيم بل حتى القيم الأخلاقية تستطيع أن تدخل العمل الفني، ولكن على أساس - أن هذه الأفكار وهذه المفاهيم والقيم يجب أن تتحرك تحت ضوء جديد مختلف، وتنفس هواء من لون آخر: ضوء وهواء الفن. يقول « يو »: « لا ينبغي هذا بأية حال من الأحوال موارس المطاعة أو مفاهيم الواجب، أو حتى دروس التقنية لا نستطيع أن ندخل على انقصية ولصالحنا: لأنها قد تغدو بالصدفة، بطرق مختلفة، العرض العام للعمل الفني ».

الفهمون والتشكل

حينما يتعرض كروتشي لشكلة الفهمون والتشكل في العمل الفني لا يتردد في تبويب التشكل. فالفن في نظره لا يمكن أن يكون مفهوماً فقط، أي مجرد الخطابات لم تفصل لتفصيلات جمالية، ولو الوقت نفسه لا نستطيع أن نقول أن العمل الفني يتسكون من الاثنين. ففي الحقيقة الجمالية لا تصاف الفكرة التعبيرية إلى الخطابات، ولكن هذه الخطابات تكونها وتنفصلها القدرة التعبيرية. « وعليه فالهقيقة الجمالية شكل، ولا شيء غير الشكل ».

يتسلم « كليف بل Clive Bell » في كتاب « الفن Art الذي أصدره بعد كتاب كروتشي عن علم الجمال بإربع سنوات تقريباً فقال: « ما هي الصمة المشتركة بين السحت المكسيكي، والآواني الصينية والسجاد الفارسي، وتوقش « جيويتو » على

C. Brooke - Modern Poetry and The Tradition. (1)

E. A. Poe: The Principle of Poetry. (2)

خاويل بادوا وروانغ Poincaré هذا أجابة واحدة ممكنة هي
التشكيل الهام

والفرقة الثانية يؤكد كروتشي ان المضمون ليس تافها عديم
القيمة ، بل على العكس ، انه نقطة الاختلاف - النقطة التي
تفرق منها الحقيقة التعبيرية .

ولكن هل يجب ان يكون لذلك المضمون خصائص سابقة
لتشكيل تحول الى شكل ؟ والجواب : لا ، فالمضمون لا يتفصح
بخصائص سابقة لتحوله ، انه يكتب حسب هذه الخصائص بعد
التحول ، انه لا يصبح مضمونا جديا قبل ، بل بعد ، ان يتحول
فعلا الى شكل . فالشكل يسمى بالمضمون الذي مستواه هو مجرد
ان ذلك المضمون يجه .

هكذا يتلى كروتشي وجود ما يسمى بالواضوح الشعرية . ان
انه على هذا الأساس ، على اساس انه ليس للمضمون ولسو
خصيصة واحدة نسبق تحولها الى شكل ، القول على حسدا
الانسان لنستطيع القول بان الموضوع الشعري حقا هو
موجود في قصيدة ، اما خارج القصيدة فلا نستطيع القول بان
الموضوع شاعري او لا شاعري حتى يرد في قصيدة .

كل عمل فني وحدة كاملة في ذاتها .
يقول كروتشي ان كل تعبير كامل في حد ذاته ، اي ان كل عمل
فني يمثل وحدة متكاملة ، وجملة القول : ان كل عمل فني كامل
في حد ذاته . اعلم ان العمل الفني ، او احداه من جسد
وتسكون النتيجة . اما انهيها كماله ، او خلق عمل جديد .
والعمل الفني في هذه الحالة يشبه تماثلا قلنا به مع قطع
عديدة الشكل من البرونز الى فرن . ولابد من ان يتغير التمثال
تماما كما تتغير قطع البرونز التي لا شك لها قبل ان يتمكن من
صنع تماثل جديد .

اذ فكل عمل فني مطلق ، كامل في حد ذاته ، وان التعبير
او الظاهر الجمالي مطلق ودهلي . ويعبر كروتشي عن نهائية
العمل الفني او التعبير وكما في حد ذاته قائلا : فالتعريف ان
« ا » يعاود التعبير عن انطباعه ، فانه يعبر عن التركيب « ب »
ولكنه يفسد ، ويعبر « ب » في « ا » ولكنه يفسد مرة ثانية وهكذا حتى
يظهر فجأة وبطريقة تبدو كانهما ظاهريتين على التركيب « م » ، وفي
هذه الا « م » يقع الجمال الفني اما اللبح فقد كان في الفشل .
« ان القدرة التعبيرية ، لانها لغز ، ولست نزوة بل ضرورة
نفسية ، لا نستطيع ان نحل مشكلة معينة الا بطريقة واحدة ،
من الطريقة الصحيحة » . لهذا فان اي تفسير او تديل او
اضافة الى هذه الطريقة « الصحيحة » سوف ينجم عنه ، كما
سبق ان قلنا ، اما انهيار كامل للعمل الفني ، واما خلق عمل
جديد .

وكان التعبير او القدرة الجمالية طققة ونهائية فمن العيب
ان نغادر بين تاريخ المعرفة الانسانية وتاريخ الفن . ان تاريخ
المعرفة يسير في خط متدرج ، يمثل التقدم تارة والتقهور تارة
اخرى . اما الفن فيختلف « فالن » ، كما يقول كروتشي ،
« هو الجنس ، والجنس هو الفردية individuality وهذه
لا تكرر نفسها » .

واذا قارنا بين ما يقوله كروتشي هنا وبين ما يقوله ناعسد
كاثرين آلتين Allen rate بين وجهنا تشابها كبيرا بين الفترتين
يقول « ليت » موضعها العلاقة بين القصيدة والشاعر ، ويرهنا
على سخط لتفصيل عمل فني على آخر :

1 = ا + ب + ج + د .
« ب » ، مثل الغامضة التي يتناولها الشاعر ، ويتفرض
انها لم تتغير في حيلتين فئتين ، اي ان شاعرين او كثر تناولوا
نفس الموضوع او الغامضة . و « د » تمثل شخصية الفنان
والشخصية تتغير من فنان لآخر ، اي انها لا تكرر نفسها . وعليه
لا يمكن ان يكون المزج بين « د » واي موضوع مبالا لاي مزج
آخر . وهكذا لا تشابه ملان فنيان ، فكل منهما - حتى لو

تشابه موضوعهما - يجمع عنصرًا مختلفًا وهو شخصية كاتبه
التي لا تشابه

لهذا لا نستطيع القول بان فن البيدائيين يقل ، كان ، عن فن
التصويرين ، اذا كان مبررا عن انطباعات البيدائيين ، فالحقيقة ان
كل لحظة في الحياة النفسية للفرز لها عالمها الفني .

ومن ثم فنحن ايضا لا نستطيع ان نفاضل بين عمل فني وآخر
اعمالا تاريخيا . فالعالم الماريش ليس له دخل في تقديرنا
لعمل الفني بنفس الطريقة التي يتخذ فيها ميسا عالمي المكان
والجنس عن تقديرنا وتفصيلنا للاعمال الفنية . يقول Olive Bell
متحدنا عن العلاقة بين التاريخ والفن : « حينئذ نأخذا في النظر
الى العمل الفني على انه شيء آخر لا يكون غاية في حد ذاته
نخرج من عالم الفن ، فبالرغم من ان تعطسبوع في الرسم من
« جيوتو » الى « بيتان » قد يكون هاما من الناحية التاريخية
الا انه لا يستطيع ان يبرز في قيمة آية لوحه . فليس له نتيجة
ايا كانت من الناحية الجمالية »

الفن والتقاليد الاخلاقية والعلمية

الفن او النشاط الجمالي في راي كروتشي ، مستقل بذاته .
ويظهر في تحول الحال الفن بالنشاط العملي ، اي من يحاول
اخصاص الحقيقة الجمالية للقوانين على الحقيقة الجاهلية
كأفظة ، والحقيقة العلمية شيء آخر ، شيء خارج على الحقيقة
الجمالية . ومن الخط ان نربط بين الفاية الجمالية والفاية
العلمية . ونضى بالفاية الجمالية هنا بعض عناصر العمل الفني
التي يمكن ان تستخدم كقوى أخرى الى فرض خارج على وجودها
في عمل فني جمالي . والنظرية العلمية في التلك لا تنكر ان
الفن قد يقدم ، بل انه يقدم بالفعل ، افراضا اخرى غير وجوده
كل . ولكن الخطا هو تفكير الفن على اساس هذه الحقيقة
عليه ، اي على اساس الافراض العلمية الغربية على الفسوف
الانسانى من وجوده .

لهذا لا يجب ان نترك المجال للاعتبارات العملية لتتدخل في
تقديرنا او لتفقد للعمل الفني ، فالعمل الفني يجب ان يفسوم
تقديره وتلقاه على اساس واحد هو انه عمل فني ، عمل فني فقط
وليس شيئا آخر .

واذا كان ذلك هو ما نادى به كروتشي في العهد الأول من القرن
الضشرين فهو ايضا ما نادى به بعد أربعين عاما تقريبا من مصدر
كتابه « علم الجمال » ، ففي كتاب « فلسفتي » الذي نشر عام
1915 يقول كروتشي : « في فلسفتي للفر ، الشعر شعر وليس
فلسفة ، العمل والأخلاق عمل وأخلاق وليس شعرا او فلسفة ،
والفلسفة فلسفة وليست شعرا او عملا او أخلاقا » .

اذن كروتشي يؤمن باننا يجب ان نرفض كل القيسم التي
لا تقع من العمل الفني ، وأن نضع جانب كل الاقياسات العملية
والاجتماعية والاخلاقية والاقتصادية اذا كان هدفنا تقييما صحيحا
لعمل الفني . وعلى هذا مثلا نستطيع ان نفرس موقف كروتشي
من « المعيل » . فقد احب كروتشي الفيلسوف « هيجل الفيلسوف
وتأثر به لقب الاخير للفكر » اما كروتشي الناحية الجمالية ،
التي ينادى بتناول العمل الفني كقطعة فنية لا على انه
يوك وصف وارثا ، فقد كان يكره هيجل . ففي كتاب الفلسفة
يقول كروتشي : انه « يعني هيجل - كان يمتنع شيء نادر من
الاناسة : محبرة بالترس وحبه له . وكذلك بالفوسيقى والفنون
الاشكلية » ويرغم هذا فقد درس طبيعتها البريتية بادخاله فيها
ومفاهيم فكرية واجتماعية بدلا من القيم الجمالية الحاصلة .

واخيرا تلك نظرة حسنة ذهب كروتشي الجمالي . يتفصح
فيها الى حد استطاع ذلك الفيلسوف ان يبرز في نقد النصف
الاول من القرن العشرين . فلهذا نرك اثارا لا يمكن تجاهلها في
معظم الاعمال النقدية التي شهدناها هذه الحقبة اللثة
بالاجتهاد والمذهب التبتانية .

عبد العزيز حمودة



المجلات العربية



نشرت إحدى الصحف اللبنانية مقالاً للشيخ وزير الإسلام اللبناني جاء فيه أن لبنان يصدر ٤٨ صحيفة يومية ، ٤٢ صحيفة أسبوعية و ١٧ وكاله أنباء ، و ١٦٦ صحيفة أدبية أسبوعية وشهرية . وهذا الإحصاء - فيما اعتدنا - يفوق إحصاءة الفرنسية . لذلك سنبدأ جريتنا مع الصحافة الأدبية العربية ، ويعد من المجلات اللبنانية التي لا تسقطها المطالعة ، وأما تتجاوزها إلى الطابع العربي العام .

ومجلة « الآداب » تأتي في مقدمة مجلات المجلات من نوع عدة ، منها الناحية التاريخية ، فهي ترمي بانظام سطر سنوات بالرغم من كافة العقبات التقليدية في وجه المجله العربية التي تتصدى للنقبة القومية في أخلاص وشرف .

وكانت « الآداب » تصدر أول الأمر من دار العلم للملايين تحت إشراف الأستاذ يهيج عثمان ومدير الطباعة والدكتور سهيل إدريس ، ثم أصبحت تصدر برئاسة تحرير الدكتور سهيل وسكرتيرية : تحرير زوجته السيدة عايدة مطرجي ، من « دار الآداب » .

ولي حاتم السنة المائرة من عمر « الآداب » نعلم لنا في عدد ديسمبر ١٩٦٢ مجموعة من المقالات للشراء محمد جميل شاشي ، وسبحي سلامة ، وسعيد واهي جعفر ، وماجد حكاوي ، ولأيز صباغ ، وسادق المالك ، وآنس علي الوزير . ثم تقيمت لحمد أحمد عبد المولى ، وجورج سالم ، وصريحة مترجمة من أريك برادويل لنهم مطية . وهناك مجموعة من الأساطير والقصائد ، ثلاث منها حول الجزائر ، لرئيس التحرير والدكتور الجوازي ، والجنيد خليفة ، ومقال مترجم من جوليان مكسلي لرئيس عوش ، ثم أهم أبحاث الصعد للاستاذ الناقد إيليا حوري تحت عنوان « العقل في الشعر بين التشبيه والاستعاره والرمز » .

وفي هذا المقال يذكرنا الكاتب بما سبق أن سجله في مقالات سابقة من أن طبيعة التجربة الشعرية تختلف طبيعة العقل « الذي يروو الوشوح ويضي بالآلة-والبيئات » ويستكمل الناقد حديثه حول هذه الموضوع في مقالته الجديد بقوله أن ذلك كله لا ينبغي أن يسوقا إلى الاعتقاد بأن العقل ينبغي أن يزول تماماً من الشعر ، لأن القاعدة الجيدة هي التي تجمع بين ظلال العلم وأضواء الواقع في آن مما يستشهد بيبت لابن الرومي بقوله في :

سوالى « الحكمة » في هذه الباب الجديد عرض ما تنشره زميلنا من مجلات الصالح العربي وثيقاً للروابط الثقافية بين الشعوب العربية ، كما تقدم عرضاً آخر لما تنشره المجلات الأجنبية ليحيط القاري بمختلف التيارات الفكرية .

فيه وشى وفيه حلى من النفس سم مصوغ يختال فيه انصبيد فالتشاعر هنا يصل إلى ما فوق الواقع والعقل والنطق إلا أنه لا يسمع النغم سماوا بل يراه وينطقه كأنه شاحص أمامه شخصاً مادياً . ففي الشعر وشى وحلى وفيه احتيال . وهذه الأمور جميعاً هي أمور بعصرية ، بينما لا يكون النظم الأسعبد وذلك لأن ابن الرومي لم يسمع النغم بل يأن النطق بل أعصره في حدة الرؤيا حيث تتلافى حدود العواس ويبدو مستحيلها ممكناً في حلولة النفس .

وهذا البيت متحرر في ظاهره من العقل ، لأن النغم لا يشاهد إلا فيما وراء حدة الوعي ، إلا أن العقل بالرغم من ذلك لم يزول فيه ، وإنما انجذب واستتر وأصبح كمثل خلى متطور . فالنظم والصياغة والاحتفال هي ترجمة للتصور والنموذج اللذين يظهران في الشعر . وهكذا فإن الشاعر انتقل في صورته إلى ما فوق الفكر واللحن دون أن يتغلب منها . لقد ترجمنا ترجمة نفسية حساسة ، في الرؤيا من خلال النظم الغامض البائس . وهذا الرصيد انطى التزاور ، جو الذي يدمعنا نفاذ بالصورة بالرغم من مستحيلها . فلتشعر لا يمكن أن يكون حروجا على العقل ، بل أنه نزع منه إلى ما وراءه . أنه دخول العقل والنفس في موت . فالذا طفي الاتصال على العنصر صف الشعر بالامتلاء في إجزائه والمستحيل في تشابيهه واستعارته . فلا يفرق الذين يشبهه ، كما أن النفس لاود حسنى بها . ففى ليست تنظر على منطق ذلك وبين هذه . لم يحطوا بالعقل بموه حقيقته ولم تكسها العاطفة بعسف أحاسيسها .

ويتشك الكاتب بمدن إلى أن الشعر الحديث يتجاوز التشبيه إلى الرمز ، لأن التشبيه في صميمه تعبير ذهني لشعور الوشوح يعتمد على المقارنة . في الآداب - بين سطحي خراجي ، وربما توغل التشبيه من الخارج إلى الداخل أو العكس ، ولكنه في جميع الأحوال لا يستطيع - كأداة تعبيرية - التفاضل إلى الشاعر وأماهاته النفسية ، وأبعاد تجربته الذاتية السعيدة التفرد . وأحد التشابيه مقما شعريا ما كان « طرفه مادي ، لا تهاه يذلان على أن النفس جعلت نوران الأشياء وتلت البها التفات العالم إلى التجربة الخارجية منه . وكذا قد رأينا ، شيلا أن الشعر تعبير من انفعال النفس فيما هو يمتي أوقوما يكون شيئا واحداً هو والنفس يسطر عليها ويفرما لها لتدل ميره ، غير مميزة بين ذاتها وبينه . وفي تلك المرحلة تصالي النفس والشعر ولا تفكر به ، وتنطلي من يشبهها العاس لتتعد يقين الاتصال بكل ما فيه من ظلو يجعلها تؤمن بما يخالف عادة الفكر الزاوي والطق الانشائي . أما في التشبيه فإن الاتصال ينضف ويستقل من النفس . وبعد أن كانت تحتوواة للقول ، إذ بها تتحرر منه وتنبه أمامها لنفسيه .

نتناول البحث بعد ذلك مشكلة الاستعارة لبقول ابن البانين « لقد أجسروا على أن الاستعارة هي أبعد شأواً فنياً من التشبيه » دون أن يعدلوا ذلك بيق بروح .

والواقع - يستطرد الكاتب - أننا إذا نظرنا إلى الاستعارة نرى إلى ليست سوى تشبيه مختصر . اختلف معسادلته وسقط طرزه الأول واستعنيبه منه بالخلف مباشرة إلى الطرف الثاني أي إلى التشبيه .

والعدد الأخير من مجلة « أدب » هو عدد « صيف ١٩٦٦ »
 قد وصل متأخرا . ولله الجلة نظامها الخاص ، فقد
 صدرت لأول مرة في شتاء ١٩٦٦ ، والعدد الذي بين أيدينا
 هو العدد الثالث .

يتصدر العدد أحد مشاهد مسرحية « مهاجر برسيين »
 للكاتب جورج شحادة ، ثم مجموعة القصص بأقلام إبراهيم شكر
 الله ، وحليم بركات ، وجورج شامي ، وفلانة أشمان . يتلو
 ذلك باب الكتب يحرق في هذا العدد : علي أحمد سيد ونور
 سلمان ، وعلي الجندي ، وسير الحاج شافين ، ثم مجموعة
 من الرسائل الأدبية الواردة من خارج لبنان ، كتبها محبي الدين
 محمد من القاهرة ، وحليم بركات من أمريكا ، وفير كيلاني
 من دمشق .

وسجل فاضل سعيد عقل ، وشوقي أبو شقرا « أخبار
 الأجيال والفنية » .

« وساهم الفن التشكيلي في الجلة أسهاما فعالا حين يكتب لنا
 سلمان قطاية في « التلق في الفن الحديث » مع مجموعة
 من الرسوم ، ويكتب أمين الباشا « لن أوت مع الشوارع
 والزجاجة » برقعة مجموعة أخرى من الرسوم .

ومن أهم مواد العدد مقال ستيفن سيندر - الناقد والشاعر
 الإنجليزي - حول « الحيلة والفرد » الطقة الثانية والأخيرة ،
 وكذلك الطقة الأولى لنفس الكاتب حول « الحيلة والسكفة »
 ونشرت في العدد السابق .

كذلك هناك دراسة أنيس فريضة عن « خصائص الفكاهة
 العربية » جاء فيها أن الفكاهة العربية تتميز بنظرة إنشائية
 خصائص بارزة هي الوانمة المكشوفة ، وهجويتها أوانستدائها
 ولقلمها أو سبغها وفي تشخيصه لخصائص الروح الهجرية يقول
 الكاتب أن هذه الروح تظهر في « منب الكفة العربية وللمها
 المزم . وقد قلنا أن الكفة في جوهريها تعبير غير واضح من حب
 الطية والظلمة والظلم . وأكثر الكفات العربية هي من نوع
 الكفة لا المكشوفة . هذه الروح الهجرية هي أيضا بقية
 من تقليد الصعرا . فليدري أمير الصعرا ، والفلاذ التي
 ينزل بها تلك » « وإذا أنتقل منها إلى منبع أو ما فعلها له
 وألامه ويقال في سبيلها كمن يقابل من حلق صراح . وقد
 نشأت في نفس علي من الصدور روح السيطرة والاستقلال .
 وإلى جانب هذه الروح نشأت فيه روح عدائية لكل ما هو خارج
 القبل . ثم ، حق الضيافة والتجربة السياسي والنفسية
 وفيها من الصفات البدوية أمور معروفة يعاقل عليها أحد
 الحفاظ ، ولكن هذا لا يمنع القول بأن من كان خارج القبيلة
 فهو من صلب العداء إلى أن يقهر مكي هذا ، والعدد يجب
 قهره والتعليق عليه والسيطرة على العالم . وجاء الإسلام
 ونهجت الفروقات نجاحا لا مثيل له في التاريخ السياسي
 والديني ، فلهذا هذا النصر الروحي والوادي روح السيطرة
 ورغب في النفوس ، أنهم شعب مقيش له أن يحكم وأن يسيطر .
 وفي سياسة عمر من بناء مدن على حافة الصحراء فريضة من
 الماء ، بعيدة من الصحراء ، رغبة في الأبقاء على حسيده الروح
 العسكرية . الجندي الذي له أن يفتح البلدان ويعمر الأنصار
 يجب ألا ينغمس في حياة الصفر ، ويجب ألا يستغوي الأعداء
 التنطرية واللاعابة والستانية . معلة الحرب وهذه السيطرة
 وق يومنا هذا تجد أن الكفة العربية لا تزال تعبيراً من كبت
 ومن نوق إلى الغالية والصعر . فإن المقدمة التنسية التي
 تسيطر حاليا على نفوس العرب مردها إلى صفر غلي ، وهو
 أن العرب كانوا يوما أصحاب الشان والسلطان فاصبحوا اليوم
 يثانون شروبا من الضعف المادي » .



ومجلة « العلوم » التي تصدر شهريا من دار العلم للملايين
 ويرأس تحريرها منير الجليلي ، ويديرها بهيج شحان ومفتتح

ولقد كان سقوط الطرف الأول من أهم الأسباب التي
 أضحت على الاستمارة عمقا وبمدا فنيا ونفسيا ، وذلك لأن
 سقوط الطرف الأول حرر النص من بيده الأسلوب الملقى وحرر
 أيضا المعادلة من وضوح الأسلوب النثري وكساها بقليل
 أو كثير من الوهم والقصوى التزئدين من الاتصال المباشر بين
 النص والاشياء .. وهكذا فيسما يعبر النسيب من تقارب
 الاشياء بجزم من أحوالها وانفصالها بالجوه والماهية فإن
 الاستمارة صاالى بذلك الشبه الجزئي وتطلعه يتضمّن ويتعاطف
 ويتمد حتى يستولى على الكل يتأكي الانتمال النسي أو العدم
 الفكرى الذي يصل إلى نتائج الاشياء قبل أن يمر بأشياءها
 أو الزمن فهو لا يجمع أطراف الاشياء إلى بعضها بعضا ،
 وإنما يصدر من الداخل إلى الخارج أو يلج من الخارج
 إلى الداخل ، فيجسد النفس بشكل مادي ميتك ، ويبتدئ المادي
 محاولا أن يبدع العالم أبادما جديدة « فالزبرون يقتضون
 كما كان يعتقد الفلاطون ، أن عالم المادة والواقع والنفس هو
 عالم مشوه ساطق . أنه انكسار كثيف مظلم لعالم الحقيقة .
 لناوع من الحقيقة بعد أن تزول ونفقد ذاتهاوتها من عدتها
 المروحي الأول ونظفها أحوالها في ظلمة هذا الوجود . لهذا
 يرى هؤلاء أن عالم الواقع المادي هو عالم مشكّر زائف ، أنه
 لناوع وسوء وطنين . وهنسا تظهر أهمية الزمن ، وهو إشارة
 منظورة لأشياء غير منظورة ، أو كما يقول تشارل هو إشارة
 خارجية لحالة داخلية أو شيء فيه محفود شيء غير محفود
 في سبيل اكتشاف العلاقة المعاصرة التي تربط بين المسادة
 والروح » .

ومن دار مجلة شعر تصدر مجلة « شعر » عدت سنوات
 .. وهي الجلة الوحيدة المتخصصة في الشعر ولتتطور
 سدورها حركات التجديد في الشعر العربي الحديث .

يرأس تحريرها الشاعر اللبناني يوسف الخال والقاصير
 السوري أدونيس ، علي أحمد سعيد ، وقشوم يسكريرية
 التحرير شوقي أبو شقرا .

والعدد الجديد من مجلة شعر « جولة ١٩٦٦ » يضم
 تعاليد يوسف الخال ، وجيلى عبد الوهّاب ، وأدونيس أو
 شقرا ، وفلاح حسن عبد الرحمن ، وخليل الخوري ، وصام
 معلوف ، وعبد الرحمن الربيعي ، وفاتن الراوي .

ومن السمات البارزة في هذه الجلة أنها تربط بين ماخبا
 وناحنا برابط من الغمالية والفهم ، فهي تنشر تصالّح
 مختلفة من الشعر العربي القديم ، وفي نفس الوقت تترجم
 في جميع أمدادها للشعر العالمي المعاصر .

وفي هذا العدد الأخير لصيدبال لاكتئابيات ، وخصيصا
 لاسكندر بشارتيك ، وقصيدة « قدم في الجطور وأخسرى في
 الفيم » لروبرتو خواووث ، وقصيدة « التشديد » لأوفسط
 لوتيل .

كذلك يضم العدد ترجمة أنيس الحاج لثلاث عشرة قصيدة
 من أنتاج زعيم السيريدالية أندريه برنتون مع دراسة نقدية لهذا
 الشعر بقلم الترجمة .

ومن أهم مواد العدد ، الدراسة الفلسفية العميقة التي
 كتبها عادل سامع من ديوان الشاعر الكبير « أدونيس » تحت
 عنوان « التشخيص والخطي في أفاني مهيار الممشق » ،
 والدراسة الجادة التي كتبها يوسف الخال حول كتاب « قضايا
 الشعر المعاصر » للشاعرة نازك الملائكة (١) .

وفي نهاية العدد صفحات هامة تلور أصداء الشعر وأنباء
 الصعرا إلى الصعيد العالي .

ومن نفس الدار تصدر مجلة « أدب » . الجلتان
 كتفاهما فصيلتان ، أي ألما يصفوران أربع مرات في السنة .

(١) في هذا العدد من « الجلة » بحث من الكتاب بقلم
 الدكتور هر الدين اسماعيل .

من تونس نصلنا مجلة « الفكر » وهي تصدر عشر مرات في السنة ، ويرأس تحريرها البشير بن سلامة ، أما مؤسسها ومديرها المسؤول فهو محمد مزالي .
والمجلة بعددها الثالث « ديسمبر ١٩٦٢ » تحتل مستهفاً الثامنة . والعدد يضم قصائد لعدد الرزوقي ونور الدين صمود وجعفر ماجد ، وقصة لرشيد النفاي ، ومنتزحات من ربكة لآبي العيد فودو ، ومن إيميالز جرسية لعدد الصربي عبد الرزاق ، ومجموعة من الأبحاث منها « لويس ماسينون » للشاذلي يوسي ، « حربنا الخفية » للبشير المجذوب ، « السرح في غمة الجيع » لحسن الزمرلي .
ومن أجرد الأبحاث ما كتبه الناقد مصطفى الفارس تحت عنوان « اللامعة .. لورة في الأدب القصصي الحديث » جاء فيه :

« نلاحظ أولاً أن الأدب بصورة عامة يمر الآن بأزمة تختلف عن الأزمات التي تمر بها المذاهب السياسية والاقتصادية والفنية والدينية . كما نلاحظ أن هذه الأزمة ليست من صنع فردية من الأدباء المبرزين العائنين بدفعهم إلى غرضي ضميرها دائم النظم أو غلو في الابتكار أو تمزج بين الشذوذ . فالأزمة خطر من أن تفلح عند حد بعض المبرزين وخطورها في قلبها لوضع كامل رأساً على عقب ، فهي ترمي أول ما ترمي إلى فهي كل المقاييس التي اشتمت على أساسها الفن القصصي في جهوره وفي كتبه وكيانه نفسه منذ يروى هذا الفن في أوروبا إلى يومنا هذا . فمن العلوم أن الفنون تمر بمراسل من التطور الطبيعي تكسبها قوة ومثانة وتزود لها تطور القصة التي أصبحت اليوم « اللامعة » يمكن أن يحد مرحلة طبيعية كالمرحلة التي نطعمها الأدب من اليراس إلى الزمزية ، أو من الرومانتيكية إلى الطبيعية « فأزمة الأدب الحديث لا تقتصر على الاشتباكات والمظاهر بل هي لجنات الضمائر الانسانية التي كونت إلى اليوم هيكل الارتكاز الأدبي وأبرزته في القالب الذي نعرفه له . مما يجعلنا يتساءل عن أربعين : هل سيكون هذا الاندماج للتقليدين الذين يرفضون أن يتحولوا لهذا السبيل الجديد هو نفس هذا التكتير الكلاسيكي المقتضي الذين أورا أن يتأسفوا مع التيار الرومانتيكي لمحمد لم يتأرجح انرا وكان ما لهم السبيل والاحمال لا يمكن بأية حال أن ننتجها بما هي أن يكتب التاريخ لأرباب الأدب القصصي الحديث « فليس من شأننا أن نحكم لهم أو عليهم في محل تراء المستقبل فهم سيتولون ذلك بأنفسهم كما ليس من شأننا أن يشقرونا أن نخرج من الآن يغدو جانب من هذا الأدب الحديث أو يقدم خلود الجانب الآخر .. لكنا رغم ذلك على يقين من أمر على الأقل وهو أننا أمام أزمة وأمام قضية جديدة لا شبه لها في تاريخ الأدب القصصي بشعبي ومراسله وطوره ، كما أننا على يقين من أمر آخر هو وجود أدب تقليدي إلى جانب هذا الأدب الجديد لا يقل عنه شأنًا ولا متفاوتاً . أدب تم تصبب مناهله ولم نعد انفسه ولم يبد عليه آثار التعرور والانحطاط إلى حد الآن .. فنحن إذن نجد أنفسنا أمام أدبين أو ثل أمام أدب ذي وجهين القسم ليسلك مسلكين درسيين لا يقل الواحد منهما حتمية من الآخر ولا صامة ولا ارتكازاً ولا غصية .

ومن القاهرة تصدر مجلتي « الأدب » و « الكاتب » ، وعدد ديسمبر من « الأدب » هو العدد السابع من سنتها السابعة ، يصدرها الإذاعة برعاية تحرير الأستاذ أمين الخولي . وفي هذا العدد الأخير مجموعة من المقالات والقصص وتذات الكتب ومقال هام للاستاذ تقولا يوسف حول « عبد الرحمن شكري في أيامه الأخيرة » ويحت آخر للاستاذ ميخائيل نعيمة عن « الأدب والناقد » قال فيه :
« أما الناقد هو الذي لا يعيش على حساب غيره كغصا تعيش الطليقات على بعض الطيوريات والحيوانات في يطيقن وروح روحه مقاييس للحق والخير والجمال استعويك وتغرف احترامها عليك ، الذي يرغى النقد إلى مرتبة الفن العالي ،

مائها الثامن ابتداء من العدد القادم يناير ١٩٦٢ .. وبالرغم من فتون المجلة وشعارها القتالي « في سبيل حضارة عربية أساسها العلم الحديث » فإن صفحاتها حافلة باليوثق الأدبية والفلسفية وأرباب الكتب والناقدات الفكرية ، كاتبة مجلة أدبية أخرى باستثناء خلوها من القصائد والقصص ، واحتوائها بدلا من ذلك على بعض اليوثق العلمية .

لني عدد ديسمبر - مثلا - نطالع مثالا ميسابيا للدكتور محمد المجذوب بعنوان « كاد حصان السلام يركو في كوبا » ومثالا فكريا لمخاض صمدى دماء « بانتظار المصيدة أيضا » . وفي العدد بحث جاد لميد اللطيف شرارة حول « جون ستاينبك » ويعرض لنا مجاهد عبد المنعم مجاهد مقال روبرت أوتونايسر حول العلم والثقافة « الذي نشر بالانجليزية في عدد أكتوبر من مجلة « انكواتر » . ثم يعدلنا الدكتور عبد الحميد سماعة مدير مرصد حلوان من الملك في الموضوع الذي كتبه تحت عنوان « التفكير العرب المحدثون واتجاهه » ويكتب وردي فلسطيني « غاية الغايات » أي السعادة الإنسانية ، ومزاحم الطائي من « أزمة التفسير الطبي للمعرفة » ورفيق غوري من « البين واليسار في الشعر » وجول ماربرتي من « الجزائر والثورة الترامسة » .. وهكذا تصبح « العلوم » مرسومة تكبرية في كافة مجالات المعرفة .



والمجلة الليتانية الأخيرة في جرنلنا هذا الشهر هي « حوار » التي صدرت لأول مرة في منتصف نوفمبر سنة ١٩٦٢ . وهي مجلة ثقافية عامة تصدر ست مرات في السنة من المنظمة العالمية لحرية الصحافة « مستطرها النقالي جمال أحمد » ومديرها المسؤول لميد آل ناصر الدين ، وسكرتير تحريرها ريفان نجيب الرئيس ، ويرأس التحرير توفيق صايح . وفي العدد الأول نطالعنا الدكتور سيمر التلموذي يصوت هام حول « صورة البطل في القصة العربية » ويتبعه بعض النبطلة في أدبنا العربي من خلال السليج . والأدبي القديم والحديث .
وفي نفس العدد مقال للدكتور عبد الرحمن بدوي من « القليلة مستقبل الإنسانية عند يسير » ويكتب للكاتب الإيطالي إيتاسيو سيلونه حول « الكتاب العامر والانرام » . ولعل أهم مقالات العدد ذلك البحث الذي كتبه إليسبرت خوراني من « طه حسين : تفكيره الاجتماعي » . جاء فيه أن « أهمية أوروبا الحديثة عند طه حسين أنها سجلت إلى شأو في ذلك التطور ، أي فتحة التوازن المثالي الذي يسمح للمثل أن يحكم العالم الاجتماعي بحرية وبفضع الطبيعة لتطبيقات العالم ويقرر القارئين مستهدفا السعادة البشرية ويؤسس الحكومات التي تعبر القاتون وتوفيق بين الصالح . لقد استولت أوروبا على خيال طه حسين وعتت له أمورا ثلاثة هي الثقافة بشرية ، وقدم مدنية ، وديموقراطية . فهي ليست مجرد مستودع لآراء الصالين بل هي يهد صورا جميلة ، فيمقنعتنا الشعر - وهو أدب قيل أن يكون متفكرا - ذو بلوق فني يصحده فقدان البصر وإن كان يحد منه - وعلمنا يكتب في الشعر أو الزوايا الأدبيين فإنه لا يترك شكا في شعوره الشخصي إلا محال نحو العالم التقليدي ، حتى ولو كان يراه باين متدوني الحال الفرنسيين الطامحين الحريصين على استغلال أخلاق لا صينية منه . وهو مغلغل ذلك في مدحه التيوم أوروبا الحضارية وهي الأساس الخلقى للمجتمع . فإن الأوروبي كما يراه مستخدم أن يفضي بكل فرد في سبيل معتقده . وليس صحيحا أن الحضارة الأوروبية مدرسة في المادة » كما يرى الشرقيون . إن انتمسارها للمادية ما هي إلا حاصل ثقافتها وروحيتها . وحتى الملحدون فيها على استعداد أن يمتروا من أجل مبادئهم . أما هدف الولا والتضحية عند الأوروبي عند الامة . والتمنذ الكامل هو الاتحاد إلى أمة مستقلة ، وإلى أمة ديموقراطية أيضا »

من الآخرين ولا ينبغي أن تتجاوب مع الآخرين من طريق مواجنا الخاص ، ولا أن نمنح الحياة ما هو بطبعه ميت لا يستقيم مع الحياة .

ويقول وايلد في موضع آخر :

« من يريد أن ينهم شكسبير حقاً عليه أن يعمم الصلات القائمة بين شكسبير وعصر النهضة وعصر الإصلاح وعصر جيمس ، وعليه أن يوفق صلته الفكرية بتاريخ كتاب العلية بين الصور الكلاسيكية القديمة والعقلية الرومانسية الحديثة ، بين مدرسة سيدني ودانتيل وجوتسون ، ومدرسة مارلو ... عليه أن يعرف ما قد أتبع لكثير من عواد يتصرف فيها ، والطريقة التي انتفع بها في استخدامها ، وحالات التمثيل المسرحي في القرن السادس عشر والسابع عشر ، وما لها من حرية في الحدود والمساكنات المسيرة لها ، ويعطى على النقد الأدبي إياها شكسبير ، والمراضة وطرقه وفوائده ، وعليه أن يفرض اللغة الإنجليزية في نموها ، وشعرها الحر والورود في مراحل نموها المختلفة ، وعليه أن يفرض الدراما اليونانية ، واللاتينية في فن المؤلف الذي خلق مسرحية « أجا متزون » وفي الذي خلق مسرحية ماكبت ، ولاختصار عليه أن يعرف لسبب في عصر النهضة يأتينا في عصر بركلي ، وأن يعرف وضع شكسبير الحق في تاريخ الدراما الأوروبية والدراما العالمية . »

يعلق الدكتور هلال على هذه الأسطر بقوله :

« ولنتأمل القاريه في هذا النص ما ينطليه الانطباعيون .. التراسسون في دعوتهم النظرية ومدى سلطانها .. حين شروط للتأكد الحق الذي يحق له أن يدلي بمشامره النقائلي في رحلته الممتدة في ثنايا الأعمال الأدبية ، ليؤثر في الأمر جد لا حول فيه ، وإن اللازم بالآراء يسبقه الفهم والصق والايان بأبداً يتأهل يستحق أن يعطى به التأكد ، احتراماً للقاء وللادب لنفسه ، وفي نفس العدد من « الكتاب » مقال ممتاز للاستاذ يوسف حلمي تحت عنوان « أزمة الإنتاج الفني قبل أزمة النقد الفني » والتأمل يتالج مشكلة واقعا الفني كله على أساس أن أزمته واجده . »

والفهم من ذلك كله يفرق بين التطور الخاص لكل فن على حدة ، إلا أن قضية الشعر مثلا تشغل من أزمة السيشما وكتمانها يتخلل من المسرح . ذلك أن الظروف التاريخية لهذه الفنون تختلف اختلافاً عميقاً ، فبينما يشق تراثنا العربي من بعضها ، لا نراه كذلك بالنسبة للبعض الآخر ، وبينما تقف القيم الاجتماعية والتقاليد الموروثة عائقاً يحول دون التطور السريع لبعض فنوننا ، لا نلف هذه القيم ونفك التقاليد بعينها نفس الموقف بالنسبة لبعضها الآخر ..

وهكذا ينبغي أن ننظر إلى مشكلات واقعا الفني على ضوء ظروفها التاريخية ، فهذه الظروف مثلا ساعدت على تطورنا في مجال فن الرسم ، وفي النحت ، يحكم الآثار الفنية الباقية من تراث مائة الفنين من أجدادنا .. تلك الآثار التي أوجدت بيئة فنية وأورقت أثمارها موهاب المصنفين والرسميين من أسلافهم العظام ، كما خلقت جواً مهنياً جعل دراسة الفنون التشكيلية ضرورة رغم كل المعوقات والصعوبات التي كان يصادها أثناء التطور أمام أي بحث جديد ..

ولهذا أرتفع إنتاجنا التشكيلي إلى مستويات حشرت معها بعض المناهج العالمية المشهورة على إنشاء بعض من أعماله مابنا ، كما تأملت أعمال أخرى ضمن الجوائز في المسابقات الدولية . وقد اهتمت الفنان التشكيلي عندما - وخاصة بعد الثورة - إلى منابع الإلهام في البيئات الشعبية وفي الطبيعة المحلية وفي الموضوعات المعاصرة في الفنون الشعبية - وقصد ساعده هذا وسوق يساعده أكثر على التصق والتجسيد والانطلاق دون حدود ولا موانع ولا قيود .

إن حصاد نهاية عام ١٩٦٤ في المجالات الأدبية العربية يؤكد أننا نتقرب من مستوى العصر والتعبير من جيلنا .

والذي يرس الأدب بأن يتنساء ويمتزج به ، فهو مرشده من مرشديه ، ومنارة من مناراته ، وبان من بنائه . وكثيراً ما يكون نقده من قوة الإشعاع والانواع بحيث يعطي قراءه مبرما على انجاء قديم في الأدب وندم من به اتجاه جديد ، وسحب يدعو الزعيم الذي يعمله شنتج وحاربه تسم المراهب الثنية في الأمة فانه روح الثورة في الأدب - والأدب السلي لا يهزم الثورة من حين إلى حين لأدب جعلت ريعه ، وشبح عصره ، وصليت ثراييه فهو إلى الأوت أقرب منه إلى الحياة . »

أما مجلة « السكاك » فتهدينا العدد الحادي والعشرين « ديسمبر ١٩٦٤ » من سنتها الثانية ، يرأس تحريرها احمد حمروش ويقوم بسكرتيرية التحرير الاستاذ رائت الخطيب .

والمعد الجديد حائل بالدراسات الأدبية والتدقيق « شتاينيك » لجلال السعيد و « لوركا » لعبد المعصم صبيحي و « يوتراند » وأسل « لرمسيس عوزي » « كزويل » لطفي طام و « مهرجان الشعر » لعبد الحى دياب ، و « الالتزام وسؤالية الأدب » للدكتور محمد مندور ، « دماغ من الروح العربية » لعبد المم الحفنى و « دماغ من الشعر الجديد » للدكتور كمال زكي .

ولم مقال الدكتور غنيمي هلال حول أزمة النقد الأدبي كان من أصعب أبحاث العدد ، فقد عرض باستفاضة « التسوية الإطمانية أو التآرية وخطرها على النقد الأدبي » فقال أن بعض المظلمين على النقد في بلادنا « يمدون إلى تسطيح معنى النقد الإططامي أو التآري ، فيؤمنون اقتريه أن ذلك النوع من النقد ينتج للنقد أن يتطلى في سرد أحاسيه الذاتية إزاء العمل الأدبي ، محرومة من كل قيد ودون أن نجيب لماذا كان هذا العمل رديئاً أو جيداً . »

ويرد الدكتور غنيمي على هذه الدعوى بقوله « هذا التصريف للنقد التآري أبعد ما يكون من دعوى التآريين أنفسهم ، هذه الدعوى التي عرفها التاريخ الأدبي في أوروبا على أنها نصني بالتعدي على أن تقتصر مهمة التسايف على التعبير في نقده من ذات نفسه ، وعن المناسك آثار العمل الأدبي على مكوها مشامره والتأكد يورخ لاكتاره وفكرياته ونقائ ، لا لتسل الأندى يتقده ولا لكاتب أو الشاعر الذي ألفه ، ولولها يحار النقد من الإنتاج الأدبي ما يكون فرصة لظلاما لن حيلة نفسه ، وما قرأ من نقائات ، وما له من انصافات ، في سر الترام يتواعدة أو منجى أو مقصم معين . » ويصرح التاروس بأبعد أكثر صراحة من مراح من الموسيقيين وأكثر تواضعاً من المنهجيين المعالطين ، إذ أن بعض هؤلاء يتخطون المعايير النقدية لتتبرر ذاتيهم ، وقرنها على الإنتاج الأدبي فرنسا ، ويتطوون متقاييس مشتملة لستر أراسهم الذاتية المحضة . في حين يرى الانطباعيون أن النقد صفة لهم ، يتسلطون فيها جمال الآثار الأدبية ويعلمون بهما حاسنهم الجمالية ، ويمرون من متعصبين في غير مواردة ، وفي غير غرود - لاتهم لا يؤمنون لأنفسهم بهما حقاً على الأدب ولا على الكاتب . ولا يبرعون أن يحرموا أنفسهم من هذا التلقوق الذاتي بالتشروح والتفسيرات ، وبينما يقول التآريون هذا الكلام على المستوى النظري نرى أن تطبيقاتهم العملية في النقد الأدبي - كما يبرهن الدكتور غنيمي - تدل على سوء اطلاع وصدق في أنهم يجعل من التملو ملينا تصديق دعوام النظرية .

وسبق لنا الباحث كلمات أوسكار وايلد : يقول لي أرنمو الفكر النقدي يشق لنا أن نطيق الحياة الجماعية لجنتنا البشرية ، لا مجرد تحقيق حيوئنا الخاصة فحسب ، وبذلك نمش حياتنا الحديثة في كل ما للعداوة من جد . ذلك أن لا وقت ولا على مستوى الحاضر لا يعرف شيئاً من عصره الذي يسباه .

فلكي نعيش عصرنا - القرن التاسع عشر - علينا أن نمش بفكرنا في كل الصور التي سيقته وساملت مع تكوينه ، ولكي يعرف المرء شيئاً من ذات نفسه ، عليه أن يعرف كل شيء

مجلات الانجليزية والامريكية



مجدحوب

يقدمها :

العالم السوفيتي لاندو الفاز بجائزة نوبل مات ٤ مرات في المستشفى

« مات » العالم الكبير أربع مرات .. وفي المرات الأربع أماد الأطباء السوفيت الحياة إلى قلبه .
وطوال سبعة أسابيع ظل يتنفس بضخمة .. وكان عليه بعد ذلك أن يتنفس لانيا كيف يتنفس تنفسا طبيعيا .

ولكن الدكتور ليف لاندو جلس في فراشه بالمستشفى في الشهر الماضي وتحدث في سعادة عن لوزة بجائزة نوبل في العلوم الطبيعية .

ولد روت ميخلة « إخبار عالم الطب » في عهده الأخير فاصبل لصة شغاله الملهلة ، فقالت ان سائق سيارة الدكتور لاندو انصرف لرق طريق للجي قريب من موسكو ليعادى صدم ثقله صغيرة ، فاصطدمت السيارة بسيارة نقل .

وبمجزاة لم يقتل الدكتور لاندو على الفور . ولكنه أصيب بكسر في الجمجمة ، وإرتجاج في العظام وهدمة جبهية ضخمة ، وعظم في كفة ضلوع ، وقلوب في الصدر ، ومرتق في المانة ، وكسور في تجويف الحوض وتشلل في الذراع اليسرى ، وتشلل جزئي في الذراع اليمنى والساقين وانفصاف في التشنج وهبوط في المصرة القموية . كما تذكر المجلة الطبية .

وفي يوم وقوع الحادث فقد الدكتور لاندو تماما القدرة على « اسمع الأصابع والنطق والإحساس بالألم » وكان ذلك في يوم ٧ يناير الماضي .. أما اليوم فإن العالم الطبي الفائق الصب يتحدث عن المودة إلى الصل .

وقد اجتمع الاخصائيون السوفيت لاتصال عالم من أوسع علماء روسيا شهرة .. وفي تلك الليلة فتح الجراحون جيبته واستخدموا الالوان الكيمائية لفحص الضغط وتفتيح الأورام وطروا طرول الوقت يستعملون ضخمة « أوكسيجينية لاندو » للاوكسجين في حين قام جهاز كهربائي خاص بامتصاص الحماط والبيضاك . وكانوا يطهرون بما يشبه السوائل من طريق أليه .

وارفعت حرارته إلى ١٠٧ درجات فهر نهايت ، ولم تهبط إلى ١٠٤ إلا نادرا ، بالرغم من العقاقير الخاصة المضادة للحرارة التي أرسلت بترتيبات خاصة قام بها استبداد خارج الاتحاد السوفيتي . وكان الرسل الذي يلقون شحنات الطائرات من الادوية الخاصة في أغلب الزافات من مشاهير الأطباء .

وكان جسد الدكتور لاندو محملا تحميلا شديدا بالغ القوة إلى درجة لم تسمح له الاطلاق باستخدام الوسائل العادية مثل الجس لاسلح العظام المكسورة .

وبعد أربعة أيام من الحادث توقف قلب الدكتور لاندو ، فسارع الأطباء إلى دفع الدم بضخمة خاصة في مرق بفرامه الأسر لم حقه بالمجنات فماد قلبه يغفم من جديد .

و « مات » تانيا في اليوم السابع وفي التاسع ، وفي الحادي عشر - وفي كل مرة كان الأطباء يمدحون إليه الحياة .. ومفت المجلة الطبية قالت : ان العظم المكسورة بدأت تنضم في الأسبوع الرابع ، ولكن الدكتور لاندو كان لا يزال مشلولاً ، ولا يبدى أية علامات على الإدراك أو الحركة .
ودعى الخبراء الصالون للشاودة ، ولكنهم لم يستطيعوا الاتفاق على طريقة إجراء جراحة . ثم قرر الخبراء استبعاد الجراحة نهائيا عندما استطاع الدكتور لاندو معرفة أحد أصدقائه .

وفي معهد جراحة الاصباح بالأكاديمية السوفيتية وجسد البروفسور يلينا لينارسكايا حركات خاصة في الجهاز العصبي يمكن أن تنشط النطق ، وسرعان ما استطاع لاندو أن يطق عبارات قصيرة بسيطة .

واستمر الخبراء يطبقون أحدث الكشوف الطبية وأبرع الأساليب ، ولكن الدكتور لاندو ظل مدة طويلة فاقد الذاكرة تماما .. ومع ذلك فإنه حين بدأ أحد أصدقائه ينطق أعضائه الطبية إلى نفسه ، استطاع أن يكلمها دون أن يتعلم . وما أن حل منتصف شهر يوليو حتى كان حديثه ينطق إلى صله في العلوم الطبيعية .. ويتفقد الأطباء الآن أن الدكتور لاندو قد استعاد تماما قدرته على التفكير العميق المنطقي .. ولكن ذاك مرة لا تزال مهتزة بطى الله .

(عن « نيويورك هيرالد تريبيون »)

الاحتفال بمرور ٢٠ عاما

على بداية العصر الذري

بدأ العصر الجديد بعد شهر يوم يردده فارس وفومه كثيفة منذ ٢٠ عاما مضت ، في يوم ٢ ديسمبر سنة ١٩٤٢ بالتحديد . أما المكان فكان محصلا يقع في ساحة مسجحة تحت قوائم المنصب المقوم لخاصية شكالون . وهناك اجتمع فريق من العلماء والمهندسين إلى زعيمهم ايريكو فريز العالم الإيطالي الذي لما إلى أمريكا يسكن في القدي موسولني . وكانوا قد فرغوا من ما، أول فاعل ذروي في التاريخ . وهم يستعملونه الآن لإنتاج أول تدغل ذروي خاضع للسيطرة .

وكان الفاعل جيلا في سيطرته . وله الخلق عليه اسم « كوم » pile والحق انه كان كذلك - كوما رنه ٥٠٠ طن من الطوب المصنوع بدقة آلية بالسة من الجرافيت الشافلي ، ووضعت في داخل بضمه بطريقة محسوبة ببنائية نامة مكشبة صغيرة من اليورانيوم أو أوكسيد اليورانيوم - بينما أمدت قضبان طويلة مقلقة بمنصر الكاديوم المعدني بحيث يمكن سحبها أو دفعها إلى داخل الفعرات الميعة في الجرافيت .

وكان ذلك كل ما في الأمر . فعالية الكم لتضد على خصائص طبيعية هي : ١ - اليورانيوم ، الذي يقدد النيوترونات بمعدل ثابت بطبيعته ٢ - الجرافيت ، الذي يقلل من سرعة انطلاق النيوترونات دون أن يمتصها . وأخيرا ٣ - الكاديوم ، الذي يمتص النيوترونات بطريقة فعالة جدا . وكان في تقدير أصحاب التجربة انه إذا سحبت قضبان الكاديوم خارج الفجرة تدريجيا ، فإن نسبة النيوترونات المنطلقة من اليورانيوم والمعرضة للانعصاف سوف تقل ، وبذلك يحدث مزيد من الانشطار - وعند نقطة ما من عملية السحب ، سوف ينتج الانشطار مجموعات جديدة من النيوترونات بسرعة تزيد عن قدرة الكاديوم على امتصاصها . والنتيجة - تفاعل متسلسل Chain reaction

وفي الساعة المأترية والدقيقة الساعة والتلاني من صباح ذلك اليوم ، وقف عالم الطبيعة جورج ويل مستعدا للبدء في سحب قضيب الرقابة الأخير ، الذي كان يعمل علامات ليبن كم من التقدم والوضوح بقيت من القضيب في داخل الكم .

وقال فيرمي في صمو : « أصبح في لحظة ١٣ كيلوغراما يابوجوج » ثم داح العالم الكبير يراقب المعدادات والاعجوبة

357



قبل ٦٠ سنة...

يناير ١٩٠٣

إعداد: أنور الجندى

((المقتطف))

أما ما يمتونه بالطبيعة الفاسدة فهو أن الطيالب الأربع المشار إليها كأنما تشمل كل قوى الإنسان فلذا اعتادوا عادة ما صارت تلك عادة طيبة غاشقة له .

((مجلة المجلات العربية))

الكتب ومطالعتها

بقلم : أحمد أفندي حافظ عروش

(المهر بالويد)

كان الفلوردا مالوكى وهو من أكبر سراس الانكليزيس فى أوائل القرن الثامن عشر ذا ثروة طائلة ونشؤوا منذ بين جميع الأمة وشهرة دائمة ومع ذلك يقول فى مذكراته ما نصه : أتى مع الثروة الطائلة والشهرة الدائمة الصيت لم أجد سعادة ولم أذق لذة فى غير الكتب ومطالعتها فأنها نلأ مغنيتى بالباطر الجميلة والأشكال الجميلة والخيالات البديعة وترشدنى الى طريق الحق وتوقدنى الى منهج الصديق وتكشف أحوالى وفراستى فى الشجائى وتشاركنى فى وحدتى فهو صديقتى التى لا تشهر لها خليقة ولا تنبئ لها فى الشدة والرخاء سابقة ..

وقد قال الفيلسوف :

أمر مكان فى الدنيا فليس مناصح

وخير من جليس فى الزمان كتاب

وقال آخر : من لم يجد سميراً فسميره الكتاب

وحقيقة يجلس الإنسان فى مكتبته كأنه موجود فى كل دكن من أركان العالم . يسوح مع كل سائح يشاركه فى تصوراتيه ويقاسمه فى أعماله . يسمع أقوال الفطباء السائين واللاحقين ويعصق مع السامعين استمعاناً أو يصنع استهجاناً يقرأ تراويح الأمم فيضيف حمرا الى حمرة . يرفرف كالطائر على أطلسل منق ونيتوى وأتودر وفرطجة يرى ما لم يره أسارى فى رمانه . وقال جيبون : أتقبل حب الطائلة على كنوز الهند فلان حياىى بقراءة الكتب أسعد حياة على سطح الكرة الأرضية .

دعوة الى تعليم البنات فى المدارس العالية

للدكتور فؤاد صروفنا

قد يظن القارىء لأول وهلة أن البيت فى تعليم النساء فى المدارس العالية لا محل له فى البلاد الشرقية ولا سيما فى القطر المصرى لأن البنات لم يحصلن حتى الآن على التعليم الابتدائى . والمدارس التى يتعلمن فيها التعليم الابتدائى قليلة جداً لا تفي ببعض الحاجة فإذا كان فى الطائفة إنشاء مدارس أخرى للبنات وجب أن تكون من نوعها لا من نوع المدارس العالية لأن الأهم مقدم على المهم والضرورى مقدم على الكمالى .

وهذا صحيح كله ، لكن الناظر فى أمر التعليم يرى أن مدارس الصبيان العالية لم تنشأ لكل الناس ولا ينظر أن يتعلم فيها كل أحد ولا هى - كالتأليف - تشيان البلاد كله ومع ذلك بحث الناس على تعليم ابنتائهم فى المدارس العالية ، ولابد من أن يتصلهم فيها العدد الكافى لإدارة الأعمال الكبيرة ولا سيما الفنون التى تقتضى توسعا فى العلوم كالطب والهندسة والإدارة والتعليم . ولابد لكل بلاد من الناس يكونون فى جسمها كالعמוד الفقيرى فى جسم الصيوان يحفظون كيانها ويهم يقوم هيكلها أو كالدماغ فى جسم الإنسان عليه يتقرب أعماله فإذا أردنا أن نجارى الأمم المتقدمة فلا بد لنا من أن نعلم قرأتها من بناتنا العلوم العالية كما نعلم تلك الأمم .

الطبيعة الغاشقة

ان الأطباء المتقدمين قالوا - بليرج طيالب فى جسم الانسان (١) مزاج البدن (٢) هيئته التركيبية (٣) القوة القدرية (٤) حركة النفس .

والمعلم الطبيعى لا يعرف فى جسم الانسان غير المادة والقوى والطعم والفضل والنم والاصحاب والدماغ والجلد والشعر كل ذلك مادة والحركة التى تحركها هذه الأعضاء ثرة .

« الاستقلال »

الدعوة الى التوسع في التعليم التجارى

حكومة مصر كما تعلم مؤلفة من عنصرين : عنصر اجنبى وعنصر مصرى ولينا من القائلين بوجوب التنافس بين العنصرين لذلك يضر شعرا بلينا ، ولكن لا يلىق بالعنصر الوطنى ان يتنام وينفعل من مصلحة امته متمسكا بما يخبئه بعض افساده من المزاييا لاختصاصه ، فذلك مصط بشائنه فى امين قتلة الامة بل يجب على ولدنا القوام ان يفتنوا الى غير الامة التى اقلت اليهم عقايد دليبرها وضعا مشروعا لتعميم التعليم الابتدائى وجعله اجباريا . واتشاء مدرسة ابتدائية ومغرسه زراعية واخرى صناعية فى قرية كل مديرية ومغرسه ابتدائية فى كل مدينة كبيرة لمدراس تجارية وصناعية تمكن التجار الوطنيين من درس اساليب التجارة وطرقها ومسايق التجارة الاجانب والوصول يوما ما الى النقض على الزمة التجارة المصرية .



الولايات الجديدة

الانتقاص

● « الثورة الفرنسية » (لامين الريبانى)

من تأليف (امين الهندى فارس ريحانى) قال فى مقدمتها انه اشياء ليطعن عليها احوايه الدين لا يفسرون الا بطريق ولا العروسة والمعها منقذة انتقادية جمع فيها النكار التى تولدت فى نفسه حسبا را . تاريخ الثورة الذى ائنه لوماس كارليل .

● « النكية » (قوشيد مصوبع)

ديوان من الشعر للشاعر الطوبى رشيد الهندى مصوبع فيه كثير من قصائد المزل الرقيق والوصف البديع وكثير من الابيات الحكمة .

● « تاريخ الجهاد الاسلامى » لجورجى زيدان بالد الكاتب بقلم خليل ثابت

الهسلا

الالفاظ القبطية واللغة العامية المصرية

لصفرة الانلايوس ائندى لبيب منقوش مجلة عين شمس ولح . باللغة القبطية ونظر مويص ما ليها . اصدر فى كتابه طائفة من الالفاظ العامية المصرية التى ترد الى اصل قبطى وعددها ١٥٥ لفظ .

المشرق

● « ابن رشد وفلسفته » : فرح اتطون

يتبع فى اكثر اقواله زيان (ريتان) ولم يكتف بذلك بل نال هذا الجاهد فى ماله من الطمان فى سائر مصنفاته بالسيد المسبح

المسار

● « رحلة صادق العظم الى صحراء الرقيا »

رحلة باللغة التركية اودها المؤلف ما رآه واخبره من احوال المكان والسكان وقد حرب الرحلة جميل العظم فقد طالب المؤلف بجوانب الصحراء واكتنه شئونها علمة .

آيس الجليس

● « متاع الهوى »

رواية من روايات مسلمات الشهب فيها الاديب صالح ائندى جودت المترجم بالتيابة العامة فجاوت كسالى ما مصدر من قلعه جديدة بالانتناء والطاعة .

● « ريف العليخ من مسالة الصنف »

كتاب على صنفه السيد يين شهاب الدين العلوى يرد به على دعوى القائلين بان الهوى ضابط على الاجسام وقد جاء على ذلك ببراهين كثيرة تؤيد دعواه .

وسائل سفراء الدولة الفرنسية لدى الباب الصالى الى ملوك فرنسا ووزرائها مع صورة الاجيرة عليها .

وهذه السلسلة مع غنى مواردها وسعة فوائدها تمنعها رسائل مدينة فى مجلداتها الاولى قالها يئندى بالقرن السادس عشر ولا تشمل الا ااية سنة ١٦٦٥ سوى عشرة مجلدات وبعضها ما يتقص هذه السلسلة تجده فى مكتبة باريس العمومية .

« الجامعة »

عدد خاص عن :

ابن رشد وفلسفته

هو قاضى قضاء الاندلس واشهر فلاسفة الاسلام على الإطلاق واعظم شراح فلسفة ارسطو فى العالم . نفاه ابيه عمره ومنعوا كتبه لاستغفالها بالفلسفة ، وعلى شروحه الفلسفية بنى الاوربيون فلسفتهم فى القرون الوسطى . وكان اسمه مشهورا عندهم شهرة ارسطو .

ان كل من رام الدخول الى دار الفلسفة وجب عليه الابتداء بالفيلسوف اليونانى العظيم (ارسطو) وللاذنه لان فلسفته كانت اساس الفلسفة فى العالم . ومعطوم ان القرب لاملهه اليها هم ابن رشد وابن بجا وابن سينا وابن طفيل وابو نصر الغارابى وغيرهم من اعظم فلاسفة العرب .

وكما كنا نشغل بكتابة ترجمة الامام ابن حامد المرزالي الذى لاقى للفلسفة العرب يتغنض الفلسفة والدفاع عن الدين كما فانهم ابن رشد يتصور الفلسفة ومبادئها العلمية اذ وردا ان صاحب النار فى العاصمة رصفتنا الشيخ رشيد وشا يعرفنا طرفة فصلة العلامة الاستاذ الشيخ محمد مهيد مفتى الديار المصرية على « الجامعة » لعلة اسباب وان فصلة الاسلام عزم على ائزود على المقالة التى نشرتها الجامعة فى الفيلسوف ابن رشي . ولكن ما اشد ما كانت دهشتنا صغرنا لما يدا ذلك فى المقار الفلسفة التى مهد بها الرصيف للمصالة الاولى التى رد بها الاستاذ على مقال الجامعة ، ذلك لان المقدمة بحال ذلك الكتاب على شكل مستقيم .

(ومن اجل هذا اردنا) الاسباب فى ترجمة الفيلسوف اين رشد اسبابا يمهيد بكل اطرافها ويطلع قراء اللغة العربية على تعاميل حياة ذلك الحكيم العظيم .

ومما لا يحتاج الى بيان انه موضوع لمسعى لاديش ولو كان دينيا يمتحا لاسمكا من التفرغ ليه . ولكننا نعلم ان الصلصم والفلسفة والادب انما هى - مثل النور والهواء والارض والماء - نعم ونفائس مشتركة بين الجميع .

(البحث فى ٢٦٦ صفحة)

« آئيس الجليس »

حلم شاعر

لاحمد محرم

ويك نفسى لا تكثرى الاحلاما فلقد هجت للؤذا مسقاما كلما نمت حاجتى منك شانا يمنح الصين يده ان تنامنا انما اظلم الرقاد لبرارا بك من عالم الاذى واعتصاما اذا حرت لا اطيعت حبراركا فى مهادى ولا احيسر كلالما رحت نبتين ما يسوقى لى الاحزان تكثرى ويصمت الاماما من موهومات المند :

قصة يتنوان (الفيل) بقلم فيكتس فارس

الندوات الثقافية...

تقدمها: نجاة شاهين

من استعمال قدم الترويض (مختلطة بالخطوة الوليدة) التي تأتي من استعمال قدم الدانكوتس (ولان الشعر يستطوع أن ينظم في هذا اللون ألباناً متباينة التركيب مختلفة الطول) - كتب إستخدام كمثل البيت المكون من ستة أقدام حين نجد البيت العائلي قادراً في شعره .

وقد كان جويوليس (مرما بالتصنع في نظم أوراها الفنية) ، يرجع ذلك إلى مقبته المسرحية وموحيته في نظم الشعر ، كتب اختلعت طرق صالحيته لتطويعاته العنائية في مآسيه المختلفة ، نرى كل مأساة كان يصحح سجعاً موسيقياً معيناً وذلك بالنسبة لما يريد أن ينتج من تأثير درامي ، ولتمتاز أشعار سسوفولكليس الفنية بالبساطة والسهولة إلا ما قورلت بأشعار إسفولوس ، ولكنها في الوقت نفسه أكثر ملامحة للتعبير عن الأفكار والإحاسيس التي يريد أن يبرزها .

وفي الباب الخاص بأسلوب سوفوكليس في أشعاره الصلبة يقول الباحث أن أشعار سوفوكليس تظهر وكأنه نظمها بدون جهد لذا فحسب هذه الأشعار بدقة وفتح أن تلك البساطة الظاهرة وما يشهده من تأثير صديق دائماً ترجع إلى مجازة الشاعر الفنية ، كما كان سوفوكليس يعتمد الارتقاء بمستوى أسلوبه من طريق استعمال كلمات ملحمية أو تاذرة ، أو كلمات تعني فيبر صاعياً المقروءة ، ثم أن طلبة سوفوكليس ومهارته قد ساعدته على استعمال مثل هذه الكلمات للتعبير عن الأفكار المعقدة والإحاسيس الفنية ، وقد شاركت في هذه الطريقة إسفولوس ولكن سوفوكليس استعملها في أشعاره الفنية أكثر مما استعملها في الحوار ، كما اعتنق نظرية أرسطر فيما يتعلق بأسلوب الشاعر المسرحي ، فكلمات كثيرة فرد في مآسيه مرة واحدة ، وكما يطلع الفكرة البسيطة بتشبيهات رائعة ولكنه أنقح من هذه التشبيهات حين تقدم به السن كما أنقح من استعمال الكلمات المركبة وأصبح يميل إلى المقابلة والتكرار ، واستعمله غالباً في الحوار ، ويرى النقاد أنه قد تأثر في التكرار بهومروس وأيسيدوليس .

وقد اكتسبت هذه الخصائص أسلوب سسوفولكليس الوثاق والجمال والوضوح والبرقة جنباً إلى جنب مع القوة والخشونة

١ - الرسائل

١ - دور الجوقة في مأسا سوفوكليس

في كلية أداب جامعة القاهرة تولت الرسالة القديمة من السيد عبد المحلى شعراوى المدرس بقسم الأدب القديمة بالكثافة ، وموضوعها دور الجوقة في مأسا سوفوكليس ، وهو واحد من ثلاثة يختارون التثنية في فن المأساة عند اليونان في القرن الخامس قبل الميلاد .

وهم بالترتيب : إسفولوس ، وسوفوكليس ، وإيوريبس . وقد كتب سوفوكليس حوالي ١٢٠ مسرحية تراجيدية ، وللأسف لم يصلنا منها إلا سبع هي فيما يبدو ألفسليا وأكثرها رواجاً ، وفي مقدمتها مسرحية أوديب ملكا التي اعتبرها أرسطو نموذجاً للروايات المسرحية بوجه عام كما ورد في كتاب الشعر .

وقد بدأت الرسالة بفصل تمهيدى من أصل الجوقة في المأساة بصفة عامة ، جاء فيه أن الأناشيد الرافعة الجماعية وجدت في اليونان منذ الأزل ، وكانت تقام تكريماً لاله أو كاهنة وكان يعرف كل منها باسم خاص ويمرور الزمن فقدت الجوقة أهميتها ونشأ الشيد الفردى ، والأشعار الجماعية كانت تضم مدة تراعى أهمها أشعار داليرميه التي قال عنها أرسطو أن المأساة قد نشأت منه ، وقد انفرد داليرميه إلى اليونان مصاحباً لعبادة ديونوسوس ، وأول من طويعها في مسرحية أدبية هو أريون ، وفي الوقت نفسه كانت تقام في بعض قرى أثينا وخاصة أكاريا استعراضات شبه درامية على جيشية ورقصات جماعية ، واكتسبت هذه الرقصات صورة أكثر درامية عندما أدخل « تسيس » عليها الممثل الأول ثم نزع بها إلى أثينا حيث وجد الرقصات الديرميه التي كان قد طويعها « أريون » من قبل ، وجابت الجوقة نتيجة لاندماج هذه الرقصات .

وأول فصل الرسالة فقد خصصه للأوزان ، فيقول أن الوزن السائد في أشعار الجوقة منذ سوفوكليس هو الوزن « الأوجا أويدي » وقد أفرم بملانه يمتاز بالحركة المرسمة (التي تأتي

ولكنها في نفس الوقت اتاحت للنقاد فرصة كبرى لوضع أسلوبه بالصورة والتموض وفي الواقع أنه كان يعتمد التوضيح ليعتد جلال الصورة التي يبرزها والأفكار الإنسانية المتعددة التي يصورها ، ويمكن للخص أسلوب سوفوكليس في لغته مما أنه صعب في تحليله ، مستحيل ترجمته ترجمة حرفية لكنه مع ذلك يمتاز بالحيوية والوقار .

وقد ناقش الباحث في رسالته بشيء من التفصيل مسكّن الأوركسترا في المسرح اليوناني ، وانتهى إلى أن الجوقة كانت تقدم رقصاتها في الأوركسترا وكان الممثلون يؤدون أدوارهم على المسرح وأن الأوركسترا والمخرج في مستوى واحد .

وكانت الجوقة دالة الحركة أثناء عرض جميع أجزاء المسألة السوفوكلية ففي افتتاحية المسألة كانت تتحرك نحو الأوركسترا وهي تتحرك فيما ويساراً على جوانب الممر المؤدي للأوركسترا حتى تصافحاً تستقر هناك لتقدم في حركة دائرية تشبه الالساخ ، وتختلف مدة هذه الحركة باختلاف طول النشودة الانتاح ، كما كانت الجوقة في حركة دائمة أمام مصبول المسألة وحائمتها وحينما كان الممثل على المسرح يهبط حالة فرح أو فرح فإن أفراد الجوقة كان عليهم أن يسلموا على إمبراز الصورة الدرامية وأن يفسروا حركات الممثلين ويصيروا أحاسيسهم بحركات إيقاعية فنية معينة ، أما أثناء الفواصل فإن حركاتهم كانت متعددة فيها إرزان أو روعة ، سرعة أو بطء ، ولذا أو محبة وفقاً للكلمات النشودة أو احتياجات الممثل .

أما الموسيقى التي لصاحب الجوقة فقد أقر لها الجساجت فصلاً مستقلاً في رسالته ، وقد توصل في دراسته إلى أن الناي كان أهم آلة موسيقية صاحبت العرض المسرحي السوفوكلي . وكان عارف الناي يقود الجوقة أثناء دخولها في بداية العرض وأثناء خروجها في نهايته ، وهو يعطي إشارة البدء في القضاء بمره أرض الأوركسترا بكعب حذائه الذي صمم بطريقة خاصة ليرد في هذا العرض .

ومن أهم خصائص الجوقة في ماضي سوفوكليس في أنها تقوم بصورها كأي ممثل من الممثلين ، فهي لها هيئة لها تأثير درامي وهي في الوقت نفسه ولكن هذا التأثير لا يعود تأثير الممثل . والألحان من أهمية الجوقة عند سوفوكليس جاء نتيجة لزيادة عدد الممثلين إلى ثلاثة ، وكانت الجوقة تقوم بتسيده دائماً بدور مواطن وطني ، مخلص ، ولذين يعرف كيف يشفيحياته في هدوء ويقود وطنه إلى بر السلام .

ومن وظائف الجوقة عند سوفوكليس تفسير أقوال الممثلين أو التطبيق على الأحداث الجارية أو مساعدة النظارة على فهم بواطن الحدث أو نتائجها ، وهذه التصيرات أو التطبيقات كانت تستخدم في أغلب الأحيان للتعبير عن أفكار الشاعر نفسه كما في وصف الجوقة للنظارة مظهر إحدى الشخصيات التي تظهر على المسرح وفي الجوقة بين اللهو الحسي والمعنوي ، تصف المظهر الخارجي للشخصية ، وما يدل عليه من حالة نفسية ، ولقوم أيضاً بدور الموسيقى التصويرية التي لصاحب الأحداث التي تمر خلف الكواليس في مسرحنا المأسري .

وكان على الشاعر المسرحي أن يحتمل وجود الجوقة العالم في الأوركسترا طيلة العرض لذلك كان كل منهم يختص بـ الشعار الذي يتنطق به هذا التقليد ، وفي الحقيقة أن النصوص المسرحية التي وصلتنا تبين إلى أي مدى كان صيغابا الشاعر المسرحي أن يتألف مع هذه الحقيقة ، إلا أن مسرحيات سوفوكليس تظهر بوضوح أن شاعرنا قد تقلب على هذه الحقيقة بطريقة ماهرة لم يصل إليها أي شاعر مسرحي آخر .

هذا هو التأثير الدرامي للجوقة السوفوكلية أثناء العرض أما أثناء الفواصل فيري الباحث أن الفواصل عند سوفوكليس ثلاثة أنواع : حوارية ، وهيورخيمية وعادية . وقد طرأ

سوفوكليس الحوار العناني بين الممثلين وأفراد الجوقة ، إلى حد جعل من الصعب التفريق بين فواصل المسألة حتى ظهرت المسألة وكأنها وحدة درامية متماكة . كما أن نظم حوار عثاني بين الجوقة ووضعه بدلاً من النشودة غنائية عادية في المسألة أهم وسيلة فنية منحت سوفوكليس شهرة واسعة كشاعر مسرحي ، وأضافت بمابع أخرى إلى المسألة نفسها .

أما الفواصل « وهيورخيمية » فهي لجديد إلى سوفوكليس وهذا التجديد قد منح مسرحياته تأثيراً درامياً قوياً ، والذي دفع سوفوكليس إلى هذا التجديد مبته إلى التهمك الدرامي .

والنوع الثالث من فواصل سوفوكليس هي أناشيد جوقة عادية ، وفي مثل هذه العواصل كانت الجوقة تترك على الأحداث التي مرت في المثل السابق أو عهد للأحداث التي ستمر في المثل اللاحق ، أو كانت تعلق وتهد في نفس الوقت وفي فواصل واحد ، وأحياناً كان سوفوكليس يجعل الجوقة تتناول موضوعاً عاماً آخر فكرة معينة قد أثرت في المثل السابق .

ويعد هذا العرض التفصيلي لوظائف الجوقة في ماضي سوفوكليس قارئ الباحث بين هذه الوظائف هذه وعند إسطفوس ، ويوريديس فقال أنه بينما أن إسطفوس قد نقل أناشيد الجوقة بالأفكار الدينية والأسرار الإلهية ، وأن يوريديس أطلق أفكار وآراءه الفلسفية من خلال ألواء الممثلين في مسرحياته ، نجد سوفوكليس قد مير من الأفكار من غسل جوفته وممثليه على السواء . وعلى ذلك فإنه قد بث آراءه في فصول المسألة المختلفة وفواصلها على السواء ، كما أضاف أن يجعل كل هذه التلميحات والإشارات المباشرة التي وردت في صلب المسألة ، على أن يجمعها كلها في خاتمة المسألة والتي بها على منتهي كتابة يتذكرها كل متفرج بعد أن يفسد مسرح ديونوسوس المقدس .

لم يذات المناقشة من لحة الاختيار المكونة من الأسألة دكتور محمدر مقرر حاجة الرئيس قسم الدراسات القديمة بكلية أدب القاهرة ، دكتور محمد سليم سالم رئيس قسم الدراسات القديمة بكلية أدب جامعة عين شمس ، دكتور عبد الطيف أحمد أسئلة مادة البردي بإداب القاهرة .

وقد أجمعت آراء أعضاء اللجنة بأن الباحث خالف موضوعاً صحيحاً ، خاصة وأن الموسيقى اليونانية ليس لديها المناظرات طفيفة ، وقد يكون موضوع الجوقة قد عولج من قبل بطريقة حرة ، ولكن الباحث خالفه تماماً شاملاً ، فقيمة الرسالة في أن الباحث أوجد لنا كتاباً مستقلاً عن الجوقة لم يكن موجوداً من قبل . خاصة وأن الباحث قد نطق في أمداء رسالته ست سنوات قضا منها سنتين في أيتا مما جعله أكثر فهماً للشعر اليوناني بوجه عام وأقدر على إبراز قيمة الجمالية .

وقد خالف الدكتور محمد سليم سالم الأستاذ مساعد العظمي شعراوى في بعض النقاط أهمها فكرة هل كانت النصصة مرتفعة عن الجمهور أم منخفضة ؟ وفي رأيه أنها كانت مرتفعة ويستند إلى ذلك إلى المراجع التي وجدت في العصر اليوناني كسات حرمصة فعلاً وكان هذا العصر يتقدم كل ما هو قديم ، أما الباحث فيري أنها منخفضة ويضع على ذلك بعض جمل عند الكتاب ، وأحياناً الممثلين ، وبعض جمل من شعراء المسرح نفسه ، وحل هذه الجمل من الناحية القوية وأثبت أنها لا تقل على أن النصصة مرتفعة .

والدكتور عبد الطيف قال أنه أجاد في حديثه عن أهمية التروبية والتقاليد اليونانية ، وأبرز التجديد في الموسيقى التي يد سوفوكليس ، وأحسن فصل مدته وهو موضوع الرسالة دور الكورس ، ومن فضائل البحث في رأيه استناده إلى النصوص الأصلية واستشهد بأهم الكتب والمراجع الرئيسية بمختلف اللغات ، ولكنه أخذ عليه خطأ شاملاً بين الباحثين وهو

اعتماده على مرجع حديث وأفغاله الأصل وطلب منه أنثامالثاسة أن يقرأ بعضاً من شعر سورفوكليس ، وقد قرأه بطريقة تجعل السامع يستشعر موسيقاه ، أما كون هذه هي الطريقة التي كانت تشد بها الجولة فلا أحد يدري . ثم أثار بعض النقط إلىكنكية .

أما الدكتور محمد صقر فخاجة فبحثته مشرفاً لم يثر الإيضاح اللائحات الطليقة على الخطوط الرئيسية للرسالة أعها قوله أن الباحث كان ينبغي أن يقسم أجزاء بحثه أقساماً متساوية .

وقد نال الأستاذ عبد المحطى شعراوى على رسالته درجة الماجستير فى الادب القديم بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى



٢ - الأيديولوجية التعاونية فى مصر

وفى كلية آداب جامعة القاهرة توثقت يوم ٢٣ من الشهر الماضى الرسالة المقدمة من السيد رستم أمين تليل درجة الماجستير فى علم الاجتماع وموضوعها « من الأيديولوجية التعاونية فى مصر » وقد بدأ مجتمعنا العربى يهتم بالحركة التعاونية ويصل على نشرها يثنى السبل منذ أكثر من نصف قرن من الزمان ، إذ رمت من مستوى أعضائها ماديا وأدبيا ، وأسهمت مساهمة الكيدة فى حل المشكلات الاقتصادية والاجتماعية لذلك البلاد .

ومندما قامت الثورة عام ١٩٥٢ نشرت الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ليما لتغير نظم الحكم ، وتطلعت النظائر إلى أن يكون التعاون عماد الانعاش الاقتصادى والاجتماعى فى جميع المنظمات فاحتضت الدولة به وزاد ذلك الاهتمام حين أعلن الرئيس جمال عبد الناصر فى مؤتمري التعاونيين فى دورته الثالثة عام ٥٧ وعرف فيه مجتمعنا بأنه اشتراكى ديمقراطى تطولى فائتة أولا وأخيرا أسماء التصيب وتولى الأمر فؤيد الهه فالتعاون فى السبالة والاقتصاد والاجتماع والتعاون والتعاون وقد فى وسائله التصادية إلا أن أهدافه اجتماعية .

وقد أقر على البحث الدكتور عبد العزيز عزوت رئيس قسم الاجتماع بالكلية .

بدأت المناقشة بعرض سريع لنهج الرسالة ولمعضها قام به الباحث كما فى المادة المتبة . والأرسالة مقسمة إلى تسعة أبواب كل باب مقسم إلى فصول .. فقال الباحث أن تاريخ نشأة التعاون فى مصر يرجع إلى أواخر عام ١٩٠٨ ، وقد ظهر بفشل المرحوم عمر لطفي مؤسس النهضة التعاونية فى بلادنا . وكان الباحث على ظهورها نقاشى نظام الحياة الاقتصادية والاجتماعية وقد تبعت هذه النقاش بالخاص فى الريف ، لأن مصر كما كان معروف ، قوام ريفيا الزراعة . وقد دعا عمر لطفي إلى الإخذ بالنظم التعاونية فى الريف والحضر لم بدأت الدولة تهتم بالتعاون حينما وجدت حاجة الشعب إليه ، وزاد اهتمامها به عام ١٩٢٢ لمصدر أول قانون للتعاون فى مصر ، ولو أنه كان مقصورا على الجمعيات التعاونية الزراعية ، وفى عام ١٩٢٧ صدر القانون الثانى وشمل أنواعا مختلفة من الجمعيات التعاونية واستمر العمل بهذا القانون حتى قامت الحرب الأخيرة ، فكانت حائلة على انتشار الجمعيات وخاصة المزلية ومصدر قانون جديد سنة ١٩٤٤

وفيل قيام الثورة كان التعاون ممثلا فى جمعيات تعاونية زراعية وأخرى منزلية ولكنها كانت محدودة النشاط والأهداف وبعد قيام الثورة تناول التعاون مراقي لم يأنفها من قبل فى ميدان الإصلاح الزراعى ، فى السكن والتعمير فى محيط العمل ، فى مجال الصناعة ، فغير القانون السائد وصدر قانون سنة ١٩٥٦

وحتى ١٩ يوليو سنة ١٩٦٠ كان التعاون تحت إشراف وزارة الشؤون الاجتماعية لم صدر قرار جمهورى بإنشاء مؤسسات تعاونية لها الشخصية الاعتبارية وتلق برئاسة الجمهورية . وحين صدر قانون الإصلاح الزراعى تكونت بحكم القانون جمعية تعاونية من أكت الهم الأرض المستولى عليها فى القرية الواحدة وقرر المسئولون على تنفيذ القانون أن نجاح الإصلاح الزراعى نفسه يتوقف على نجاح هذه الجمعيات التى تضم أغلبية مطنى من أبناء الريف . وقد اختار الباحث جمعية القلق بمنطقة المرج لتكون مسرحا لدراسته وتتكون من زمام خمس قسرى متجاورة مساحتها ١٠٠٠ فدان ، وقد اختار مينة تعد من الناحية الاقتصادية منطقة للدراسة فى المنطقة .

أما فى الحضر فقد انتشر التعاون بصورة واضحة خاصة جميعات التعاون الاستهلاكى الذى يقوم على خدمة المواطنين عموما ، فى الأكل والملبس والسكن والتأمين .

كما انتشر التعاون فى القطاعين الصناعى والساحلى ، فالمشروعات التعاونية يمكن أن تقوم بدور إيجابى فى كثير من اليادين التى تمنى التزوة القومية وتعمل على تطوير المجتمع فى هذه القطاعات .

ويرى الباحث أن رسالة الجمعيات التعاونية لا تقتصر على خدمة أعضائها وتوفر مطالبهم المادية والاقتصادية ، ولكنها تمتد إلى الخدمة الاجتماعية للمواطنين فى منطقة نشاط هذه الجمعيات ، والخدمة الاجتماعية بعد أن كانت عبارة عن أعمال غريبة موسمية أصبحت ممرات لتدكية كمكافأة للتطيلة المتقون ، والشباب دور للنجاح والتسوسات ومراكز للترويج والاستطباب ودعم الريف وثائرة دروب القرى ومسالكها الرئيسية والعامة بمناطق السكنى بمكافحة البشرات ، ومع أن الجمعيات التعاونية ترك خدماتها الاجتماعية فى منطقة عملها لنظامها الداخلى إلا أن هذه الخدمات تمتد خارج منطقتها بعد النكبات العامة ، أو المساعدة فى مناهيات وطنية وقومية أو المساعدة بأموالها الخاصة أو عن طريق توجيه أعضائها والسكان فى منطقة عملها لخدمة عمل هذه المشروعات .

والحركة التعاونية ليست فى ذاتها إلا جهرا تعليميا ييسر التعاونيين بالأعمال ، كما يحقق مقتضاها تدريجهم على ممارسة حقوق المواطنين وتحصيل مسئولياتهم ، وأثار الحماس فى نفوسهم ، ودفعهم إلى السلوك الاجتماعى ، وفق قواعد الخلق التوهم ، فالحركة التعاونية الناجمة ، تعلم الاعتماد على النفس وتتمى روح الثقة المتبادلة كما تكشف عن القدرة الكامنة عند الكثيرين على الإدارة والعمل ونهيه الفرصة أمام الناس ليقروا مرأيا المصاطة الشريفة .

والجمعيات التعاونية تستمد قيمتها بامتيازها مشروعات أو هيئات للتعرض من أعضائها القائمين بالأمر فيها ، وليست بالعبارة بإنشاء الجمعيات ولكن العبارة أولا وقبل كل شوء بتكسوين المتعاونين التفهم .

وأهم النتائج التى توصل إليها الباحث من بحثه هى : أولا أن التعاون فلسفة حقيقة ونظام يهدف إلى تغيير الأوضاع البالية ويرمى إلى صالح الشعب كله ، واستقلاله الداخلى والخارجى والقضاء على الفردية والتنازلية .

وكانت لجنة الاختيار مكونة من الدكتور عبد العزيز عزوت مشرفا والدكتور حسن السعافى ، والدكتور حسن الساملى .

ومن أهم النقاط التى أثارها الدكتور السعافى النقطة المتصلة بعديد الباحث فى الباب التاسع من الأيديولوجية التعاونية فى مصر . قال له : أذكك تكلمت عنها بشكل انتسابي

أكثر منه موضوعي ، فكان لابد أن نشرح لماذا لجأنا إلى النظام الاشتراكي التعاوني بطريقة واضحة ويكون ذلك من طريق الرجوع إلى تاريخ الإصلاح في العالم بل في مصر ، لأن الثورة حين قامت قام العلماء بكتابة بحوث قيمة جدا ، والمترجم المصري درس دراسة طويلة وأثر مبدأ التعاون بعد تأمل ودراصة .

ونحن إذا رجعنا إلى الحركات الإصلاحية لن نلتزم من الإصلاح في المصور القديمة بل في القرن الماضي . ففي أمريكا اللاتينية حدثت فيها تقسيمات وفي سنة ١٩١٢ طالب الفلاحون في رومانيا بتحصين حالتهم ، وحدثت تقسيمات أخرى ولكن حين قامت الحرب العالمية الثانية فسلخت كل هذه التقسيمات لأن المشرع كان يستصدر قانونا ويوزع الأرض بلا ضمانات ، فكان ما يحدث هو أن يبيع الفلاح نصيبه لمصاحب الأرض ، ولكن المشرع المصري لجأ إلى التعاون أولا ليعطي الخبرة للفلاحين الذين لم يتعودوا على أن يكونوا أصحاب دواوس أمثال ، كما حرما التصرف في الأرض قبل ثلاثين عاما . هذا من ناحية أخرى فإن المذهب التعاوني يتشبه بأنه يحافظ على الملكية الفردية ، وبذلك أن كل التعاونيين الأوائل يقسمون هذه الملكية فوجد المشرع المصري دليلا على تمسكنا بها .

فالتعاون حركة قومية ، والاشتراكية حركة عالمية ، ومع هذا فلا يمكن لنظام تعاوني أن يقوم بغير اشتراكية .

وطالب دكتور حسن السامعي بأن يهتم الباحث في إصلاحه القادمة برسم اتجاه عام لدراسته .

وتحدث الدكتور عبد العزيز عزت فقال إن الرسالة فيها اتجاه عام سليم جدا يريد أن يثبت أن فكرة التعاون بدأت منذ عمر لطفي ثم تطورت إلى الأفراد المشجعين ، ثم انتقلت إلى اتجاه حكومي متناوئ للتعاون بمثل الأمير حسين ، وأخيرا اتجاه التعاون إلى حركة مؤيدة من الحكومة أصدرت له القوانين ثم تطورت الحركة التعاونية سنة ١٩٥٧ فأصبحت شعار الثورة والمراسلة من حيث الفكرة سليمة وقوية وإوافق الأبحاث في دعواه إلى عدم التقليد والتأثير بالغير .

ولد نال السيد رستم أمين درجة الماجستير على بحثه بتقدير جيد فقط .



ب - التعاون

١ - حول أزمة النقد الأدبي

مضى على مشكلة أزمة النقد الأدبي التي ألبرت في الشهر الماضي ثلاثة أسابيع وهي تشغل الرأي العام في الصحف وهي أزمة خطيرة تتصل ببنياننا الاجتماعي ، ومن دلائل تطلق أي بلد تخلف النقد السليم فيه . ولقد أقيمت عدة ندوات حول هذا الموضوع من أهمها المؤتمر المنعقد الذي أقيم في المركز العام لجمعية الشبان المسلمين واجتمع فيه الدكتور محمد مندور ، ولويس عوض وغنيمي حلال ويوسف إدريس .

ولقد قدم دكتور محمد مندور اقتراحات لحلها ، منها أنه يرى أن الدولة تستطيع حلها إذا عملت أولا على مول النقد غير التجزؤ من ميدان النقد ومجالاته حتى لا تسوء إلى ادواء الشراء وكيانه الفني .

كما طالب الدولة بالانتماء بالصحافة وما يتبع فيها لكثرة قرأتها والوجهين لها من الكتب .

والخيرا حماية الدوق العام من هذا العبث الذي يسمى النقد الذاتي أو الشخصي ومن هؤلاء الانبياء الذين يتخفون النقد وسيلة للتسليبة بغير وهي أو معرفة .

أما دكتور لويس موسى فقد قال أنني أوصي بالضمير الصام الذي تلطوت فيه الأحاسات السلبية ، فلا أوافق دكتور مندور على استعماله الكلمة ، فالضمير العام بالتطور واليقظة من الكتب الشرائع هو الفصل ، أما الدولة فتقوم بالتوجيه والإشراف . وأتينا يجب أن نتحدث عن الكتاب القديم كما نتحدث عن النقد ، ومن الأوقات التي نعرض لها نتحدث عن أخبار المثقفين والفنانين وزوجهم وبناتهم ، وكثرة المجامعة بين النقد ، ومعالجة هذا لا يكون بالمول بل بالتأثير .

كذلك عدم التفرغ ، بحيث لا يجد النقد لديهم متسعا من الوقت للدرس ومتابعة تيارات الثقافة العالمية ، وهذه مسألة معقدة يجب الاعتماد على معالجتها على مربيين النطقة والساحة من النقد الشرق والغرب بدور التنوير العام .

أما دكتور غنيمي حلال ، فبيري أن أسباب المشكلة علمية ترجع أولا إلى قتر تنقذ العربي الحديث في المجالات التي يجب أن يبنى فيها ، ومنها مخلفات النقد العربي القديم ، وخطر هذه المشكلة مثبت في معاهد التعليم ، وفي الوقت الذي نجد فيه الكتاب في البلاد الأجنبية لا يجرؤ على الكتابة إلا إذا عرف كثيرا مما يكتب نجد أن كتابا لا يكونون قبل أن يعرفوا اللغة نفسها ، وهم لا يفهمون رسالة الأدب بل يعدونه وسيلة تسلية ، ونحن نعلم الصلة في النقد إذا عرفت من كاتب نال في حين لا نجد نظرية لهذا في كتابنا والغريب أن الذين فورث لهم نواحي النسخ لا يفتشون دعما بالثقل ، ويرى سيادته أن حل هذه المشكلة يتلخص أولا : في النقد السليم في غير موارد النقد القاسي مادامت قد فورث له الكفاية العلمية لائق : إصلاح نظم التعليم العام ، وطالب الشرق على التطهير الثقافي بتزويدنا بكتب النقد العالي ، وعيون الأدب العالي للتغلب على مشكلة الفزادة .

وأخيرا تحدث دكتور يوسف إدريس فقال أنه يختلف مع الأستاذ الثلاثة اختلافا جديدا ، لأنه يعتبر الحركة النقدية مشكلة اليوم ، ويرى أن فيها أسبابا كثيرة للأزمة . وقال أنه سيبحثهم قفاري وإقليم وعمل .

فأخذ على الدكتور غنيمي حلال اعتماده بالأدب الفسري وتجاهله لأزمة النقد التي مقالته وأحاديثه الدمامة .

وأخذ على دكتور صدور مطالبته بأن يكون للدولة الاشتراكية نصيب في توجيه الأدب ، وفي إعطاء جودهم حق رسومية ، ونحن لا نريد أن ندخل الدولة في هذا الموضوع إلا حين نخرج من حسم المشكلة ، وطالب الدكتور مندور بأن ينشئ المجالات من مفهوم الأدب الاشتراكي .

وأما دكتور لويس موسى فهاضد عليه أنه لم يدخل المعركة ورفض أن يقول كلمته مع أننا متضيقين لسماعها ، وكان الموقف يحتم عليه أن يكون آخر من يحمل القلم .

ثم قال أن نقدا الأدبي لا يمر بمرحلة ، بل أن ما يعانيه لا يكون إلا جوبا شيئا جدا من الأزمة التي تصاحب أمونا كلها ، نحن نمر بفترة انتقال رسومية ، ويجب تطوير حياتنا من أجل العناصر التي نتمتعنا من التطور المتأخر التي كانت تعمل من أجل الترجسية عادت تحت ستار جديد لتبث سمومها وضرورها . فإزمتنا أزمة وجود يجب أن نناقشها بوجه عام .

الكلمة الأخيرة في معركة النقد

وفي نايي القصة تحدث دكتور محمد مندور من أزمة النقد التي عرضها ولكنه هذه المرة تعرض للمشكلة من جوانب أخرى ، فهو يرى أن ما تسببه هذه البلية بأزمة النقد هو في الحقيقة أزمة النقد الفني ، والأدبي والقصود بالثقل الفني السببا والاماني والوسايع فعد زمن طويل انقسم النقد إلى فني وأدبي ، ومعالجة هذه المشكلة أن يتم ألا تنتمنا بترج النقد نحو ما حدث بالنسبة للسرحد ربع قرن تقريبا كانت لدينا مجالات متخصصة في نقد التشكيل ، ولكننا إلى رجعا إلى تلك الصحف نوجدنا أن النقد فيها كان مقصورا على المثقفين

قيداً جديداً ، فجاء هذا الكتاب ليهاجم هذه الفكرة ويبين أن الإسلام شوه والحلقة فيه آخر ، وأنها ليست شرطاً أساسياً للإسلام ليسد الطريق أمام من لا يعرف أن الخلافة غير مهمة في الإسلام .

والناتية سنة ١٩٢٦ وهي كتاب الشعر الجمالي لعل حسين . وليس المهم مراقبة طه حسين أو عدم مراقبته . ولكن المهم أن أدبيا قام ليبحث موضوعه على أسس جديدة من العقل والصرف لأن هذا الكتاب بقوله أن معظم الشعر الجمالي متحول جازم بدلاً من أن يستند إلى القرآن بالشعر الجمالي ، كما لم تضي إلا بضع سنوات حتى انصر الجديد بصراً حاسباً .

وأي جانب هذه الثورة الفكرية كانت هناك ثورة أخرى في نقد الشعر حمل أرواما النقد ليحطم كل ما كان الشعراء لابد فراروه في صيالة النقد فقد كانت أغلب موضوعاته متشابهة يقال فيها لادح عظيم أو ولاءه ، أما الشاعر نفسه فلا قيمة له ، فلذا قام ناقد يقول لا أريد شعراً واحداً فقد وضع اللجنة الأولى في بناء الشعر الفردية والشخصية الفردية وأشباه أخرى كثيرة في مجال الشعر .

ومند سنة ١٩٢٠ إلى سنة ١٩٣٠ شهدنا أيضاً سيلاً واحسراً من المقالات السياسية لم يكن للعربية يمثلها عهد ، فنشطت أدب القالة السياسية نشاطاً عجبياً وصار لونا من أروع ألوان الأدب ..

ومن سنة ١٩٣٠ إلى سنة ١٩٤٥ نهاية الحرب العالمية الثانية انتقلنا إلى بداية جمع الحصاد فرأينا ألواناً جديدة تدخل أدباً لم تكن العربية تعرفها من قبل لفطنت المسرحية ، وجاءت أهمل الكيف لتوليق الحكيم لتكون بداية وألمة لهذا الفن وفصولي هو الآخر أدخل المسرحية في شعره فكان يغير موضوعات له شغل إلى الناس التي لا توجد علاقة بينها وبين المسرحية السياسية ولكن القارئ لا يلبث أن يكتشف هذه العلاقة الوطيدة لعملا أنطانيو وكوليتي مدنها الأخير هو كيف أن القوميسية العربية تأسست القوميات .

وظهر أيضاً من المصنف ، وقد جاء متأخراً وأصبح كتساب الدرجة الأولى هم كتابها وقد أتاحت القصة الفرصة للكتاب لخلق أدب جديد هو شريعة من الحياة على الورق .

ومن سنة ١٩٤٥ إلى الآن ونحن نكتب أدباً إيجابياً ، ولأنك أن خير من يتولى هذا العمل هو المصنف من كتاب القصة .

واختمت مسافرتي بمقارنة سرية بين مؤلفات الأدبي وسرف أدبياً فقال: إنني لأعجب كثيراً جداً أن شبابنا يأخذون الآراء النقدية كما هي من أوروبا دون بحث فيما إذا كانت تنفع وحياتنا الإبداعية وهذا خطأ ، ويجب ألا يظن أحد أن معنى هذا أن نقف الإرباب على أنفسنا ولكن يجب أن نكون متحيزين لها ، مثال ذلك ، أن أوروبا تعيش الآن في قلق لانهم يعيشون في ظل القبلة اليهوديوية فيستحيل أن تنتج هذه الحساسة أدباً متعطلاً على مكرس الوضع متندا ومنه يأتي شعوب أفريقيا فمن تعيش في عهد جديد في ظل الحرية وأستعداد ثقافتنا المساوية فمن حقنا أن تنتج أدباً تنمى على هذه الروح .

وق أوروبا قضت ظروف الحياة الصنمية على حياة الفرد من حيث هو فرد لا قيمة له في الصنع فانثرب الفرد من نفسه وأصبح يعيش حياة مصطنعة فخلق له هذا فجوة بين شعوره الواسع ولا شعوره بالدين ، ويجب أن نعلم أن كل يوم أن يعيش حياة أعداء تحدث تحطم في شخصية الفرد ، وهاء الأدب بصورة لهذا التحطيم ، أما نحن فنكاد أن نباد مدنية جديدة تجمع بين أفضل ما في الغرب وهو التقدم والحضارة مع الاحتفاظ بروحانية الشرق النامية من أمانتنا ، ولا شك أن أدبنا يجب أن يجرى مطابقاً لحياتنا نحن لا لحياة الآخرين .

أما أصول الفن والنص الأدبي ذاته فلم يكن يعني به لأن طائفة القاد هذه كانت غير ممددة تقالياً لتتخذ القائم على أسس علمية سليمة ، ولحسن النظم تغير هذا الوضع بالنسبة للتقدم المسرحي فأصبح ينهض به جملة من أساتذة الجامعات لسكن ما حدث بالنسبة للمسرح لم يحدث مثله حتى الآن الموسيقي والأفنية ، وهذا هو ما أثار هذه القضية حول التقدم الفني القائم على غير أسس سليمة أو ما السائلة أصبحت حتى ضلعت النقد الأدبي أيضاً لكن الأمر في هذا المجال يختلف .

فهناك مجموعة كتب لا بأس بها من النقد الأدبي ، كلها أصلها مقالات نشرت في الصحف وجمعت بعد ذلك في الكتب .

ولكن يجب أن نؤكد تماماً أن ارتفاع مستوى النقد وجوده لا يعني إطلاقاً انتقال النقد في كل قضية ، وخصوصاً الآن بعد أن أصبح الأدب ولبق الصلة بفلسفة الحياة لمن الطبيعي أن يختلف النقد وتدور بينهم المراءى وهي لا شك مفيدة بل هي علامة من علامات الصحة في حياتنا الأدبية ، كما أن ممارسته هي العالية أرفع مستوى من الممارك القديمة التي كانت تعتمد على التجريح الشخصي .

وقال أن ذلك من يقول بأن النقد يستقيم إذا ابتعدناه عن المصنف وقصرناه على المجالات ، وهذا يفضل من الوصول إلى الجمهور والمهم أن تصل إلى الناس لتستقيم أحوالنا الثقافية يوم يصبح عامة الشعب هم النقاد الأول والأخير والوجهة للحركة الأدبية .

وقال أنه يجب أن يعطى النقد إلى ما يديه أجهزة المسرح والسينما فالتنا لا نجد حتى الآن النقد القادرين على تناول السينما بالنقد ما تأثرهما الكبير على الجماهير .

حول اتجاهاتنا الأدبية الحديثة

في نادي الطلبة المولدين التي دكتور زكي نجيب محاضرات يوم ١٩٥٧ في إنشاء البلاد العربية من الجوانب الأدبية في مصر في نصف هذا القرن بدأها بقوله أن أدبنا في نصف القرن العشرين كله أدب كاتب وصراع نحو التحرر والحرية ، يفرق بين أدبنا أدبنا بين كلمتي التحرر والحرية ، فيقول لقد بدأت مشكلة التحرر ومعناها سلبى وهو أن يحاول الإنسان المقيد التخلص من القيود . نحو ٢٠ عاماً منذ سنة ١٩٢٠ في الحرب العالمية الثانية كان أدبنا كله يدور حول كيفية تحرير أنفسنا من قيود إيماننا وأرواحنا ، ومن الحرب العالمية الثانية إلى يومنا هذا انتقلنا إلى جهاد يكمل المرحلة الأولى ، وهو الحرية الفكرية بمعناها الإيجابي أن أكون قادراً على أن أصنع شيئاً . ثم تناول الحديث عن هاتين المرحلتين يضيء في التفسير فقال لنم لم نكده نشوب الحرب العالمية الأولى حتى ثرنا ثورتين ثورة سياسية تخرج بها المستمر ، وثورة فكرية وأدبية للتخلص من قيود انقلنا أربعة قرون طويلاً ، فنقد الحكم التركي حدث تحول مهم في حياتنا هو أن مصر أدارت نظرها إلى البحر الأبيض بعد أن كانت تنظر إليه برهبة أي أنها أفتت نفسها على مصها ، وقلب أربعة قرون لا تدري ماذا يجري في العالم من أحداث ، وهذا الوضع المقلق أورتنا قيوداً في الفكر واللغة والأدب ، إلى درجة أنه لا جاء القرن الماضي وجدنا كل من يعمل القلم ليستب لا يستطيع أن يكتب شيئاً فيه حياة .

ويقول دكتور زكي أنه من هنا بدأت ثورتنا الأدبية والفكرية ففي سنة ١٩٢٠ نشبت معركة مثيرة في أنصار الجديد وأنصار القديم ، ولكني لأى متصفح لجرائد هذه السنوات وسجلاته وكثيراً ما يتفق من أنه ما كان كاتب كتب حرفاً إلا وهو يناضل لتنظيم قيد من القيود ، وفي تلك الفترة حدثت حادثتان هائلتان الأولى كتاب الأستاذ علي عبد الرزاق سنة ١٩٢٠ وفيه نقد لأصول الحكم ، فقد كان المؤلف متعللاً بمدة ثورة تركيا يهدف إلى الإطاحة بالخلافة من تركيا ونقلها إلى بلدنا . ولأنك أنه لو كان قد تحقق هذا الوضع لكنا قد وضعت في أرجلنا



* نقد العدد الماضي *

بقلم : عبده حسن الزيات

* حول الأدب العربي والقارىء الإنجليزي *

بقلم : فاطمة موسى

* مقال (المفائد اليونانية وفننا الشعبي) *

بقلم : كمال ممدوح عبد السلام

نقد العدد الماضي

(من رسالة خاصة الى رئيس التحرير)

بقلم : عبده حسن الزيات

.. فرات الاعلان المؤبد يصدر من محبة - دستور فينادور الى خرافتها وامجيزتي فكرة الفهرس سر .. او ساء ، التي ارحب بالفهرسة واسف كثيرا حين ارى بعض الكتب اعادسة بهذا هذه الناحية اصلا لا يليق بها .
ولقد فرات العدد او اكثره . بحث العفاد معج حور معصف نافض للعبار من بعض كنوزنا . و لايت حد ست مدنا - باب معج يستهوي وشتر اهتزازي ساسينا المظلم ومعت مرسان قيم على الاقل بالقياس الى .
اما « ذات يوم » فلا ادرى على اي اساس سميت « نصيدة » هل هناك جديد لم يظننى لمره بعد هو القصيدة الشعرية ؟ لقد مرلت الشعر المثنون ولكنى لم اعرف هذا الجديد المستحدثا لقد استعنت الى الدكتور حوالدين اسماعيل منذ ايام قليلة وهو ينحدر من شعر الحمصي فامجيزي الفأخ - وامجيزي صوره وامجيزي انه لم يمن في حديثه وتلك ظاهرة حوزية نادرة في احاديث البرنامج الثانى ولمشاييلنا فليتنى لم افرأ « ذات يوم » .. ولكن ما الذي يظنره الى معالجة الشعر او القصيدة كما يقول ؟ واي معنى اراد ان يوصله الى ثوبسا ؟ اننى لم اقم شيئا لعل تلك بشاعة سرريالية اولا معقولة ؟ كان يجب ان نضموا العلامه التجارية او اسم الصنف على البشاعة ؟ وقررت مسرحية الزميل فتص رطوان ، قرأها باستمتاع وابهار ومن فلما فرحت من قراءتها سألت نصي : الراد هسو الاخر اى سبال حظه من الامعقولة ؟ في اى وسط عسكري حربي يمكن ان ياخذ الجلال حكم الامداد منه دون ان يغير الضابطه وكيف يشهد الجلال حور الضابط ورثيه حول الحكم ويحتسوا الطويل منه فلا يغيرهما انه في يده ؟ والاذا كان اراد ان يغيره لعله لم يصعب منها المؤلف فكيف تركه في يده الى ان راء الضابط ؟ لماذا لم يدهس في جيبه او يوزنه تمريرا ؟ ثم كيف يشك الضابطان في النطق بعد ان نارا في البشاعة ان الحكم الابتدائي كان بالاشغال الشاقة ، وان النائب العسكري العام طعن في الحكم ؟ كل هذه التناقضات اريد بها اعطاء فرصه للثورة لتنتج وللقراس ليردك الحكم عليه قبل التنفيذ ؟
وكم كان طريقا ان تقوم العتدة على اساس غلطه ثعوبه لم يورد المؤلف نفسه في الحوار غلطه ثعوبه اظهر واكبر فيقول : « ولم

بعد داعيا » ثم يكرها بعد اسطر او ثوليت الدفاع من المؤلف لقلب انه بعد ذلك ليمنى المسرحية طلاوة وحوية ولطيفر حول الضابط الكيل .. وغير الله للمحابة !
وليتناما للاحلاط آسف لما منيت به بعض الصفحات من سوء طباعة ارجو ان يكون مقصورا على بعض النسخ .

اما القاتل الذي رحمته فقد قرأته بمثابة « واحسنت بالجهد الكبير الذي بذلته في الترجمة حتى بدت اراد الكاتب واضعة واقفة القاتل الشكل العربي الواضح . ومع هذا فقد كسرت ترجمتي بعض الاسطر دون ان اظفر تماما بالمعنى ورا ابنى بالذات « **فهم عصفه ليسى غلادا طاريا كما هو الحال عند نجيب محفوظ** » كتبت الغلط الى يطرر الكتاب مثلا ، وكنت الغلط ان تكتب النص الاجنبى الاصيل ولا في الهامش . هل كانت اللطلة الاصيله وملاا يريد الباحث بها ؟ لعله اراد **Obsession** .
ان يقول ان نجيب محفوظ يالى احبانا بوار مضالفا لما هو طبيعي ، وما هو مألوف لجرد المخالفة واستجابة لثروة مسلم اصابته نجاه فكريك راسه وايان ان يعطيه لجرد « **المصنعة** » والمعاد دون ان يكون في ذلك اية خدمة للغرض الذي يتواء الحوار وذلك على الضد مما فعله الكاتب « **ايضا** » التي تمتد « **غير الطبيعي** » خدمة لغرض يتواءم .. كم كان القاصيد امثالي يشكروك الكاتب ان تفصل فخرت مثلا ابشاحيا من كتابتها ومثلا بقائه من كتابه نجيب !

اما حديث الكاتب « **ديرمود ستينوات** » من الشعر العربي الكلاسيكي فمن بعضه ظلم وفسح وتعميم غير دقيق . لقد قالاه : « **شعر يظني فيه الشكل على الصمون فالثروة الفكرية فيه اقل مما تجده مثلا في اعمال سوفوكليس** » وقد تكون الفترة الاخيرة مسجحة ، ولكن الفترة الاولى تستوجب كثيرا من التردد الذي قد ينتهي بالرفض والانتكار على الاقل بالقياس الى شعراء مثل ابي العلاء والمثنى وابي المتاحيه وابن الرواس .
وفي ذات العدد الذي تضمن مقال الاستاذ « **ستينوات** » اقرأ في ص ١٢ « **مقتنيات من المنبي** (وردتها مجلة « **المقتطف** » اذنته على « **الشبابه** بين حكم ارسطو وشعر المتنبي » .
لم .. هل الثروة الشعرية كلها لثروة فكرية ؟ ليس منهاها التصوير الفني الخالص والتفصيل التفاني والمعايقه ؟ ليس منها حتى الفالاح واشعار الهجاء حين تتضمن تصورا للاشخاص وتوجيه لتأوسم ؟ فما الذي يمنع مثلا مترجما قديرا من ان ينقل الى اللغة الاجنبية قول المتنبي :

لذي نقشبته طليحة عتيسه

يرى قلبه في يومه ما ترى خدا

ويعد فلان الكاتب نفسه قد وضع يده على تحليل أقرب إلى الحق لتجامل الغرب لتعسر العربي الكلاسيكي حين أورد السبب الثالث والآخر لهذا التجامل فقال :

« أنه شعر لم يجد إلى اليوم من المترجمين العباري القادر على نفسه وإتقانه بلغة الغرب »

لقد كان هذا السبب يقيني من أيراد النسيبين الأول والثاني وكل منهما عمة غشوم لأسباب أنه - أي السبب الأول - هو من دونهما السبب النافع الهادف .



حول الأدب العربي والقائى، الانجليزية (١)

بقلم الدكتورة عاطمة موسى

إن مقال الكاتب الانجليزية ديرمود ستوارت محاولة عربية لتلخيص الأمداد للتأثيرين الاطير والدوائر الادبية الانجليزية في تجاهلها الصريح للأدب العربي الحديث ، فالتأثيرون الانجليز فيما يبدو لا يشعرون الترجمة عموما ، إذ يبدو أن تراهم أكثر القراء الأوربيين فتامة بما يصدر في لغتهم من أعمال أدبية ، ولهم يؤمنون في قراءة نفوسهم أن ما لم يصدر بالانجليزية أصلا لا يستحق أن يقرأ ، ويبدو هذا واضحاً من الإحصاء السنوي الذي يصدره البولسكو من حركة الترجمة في العالم ، ففي بيان الأعمال الأدبية المترجمة المنشورة في بعض البلدان الأوربية في عام ١٩٦٠ نرى الفرق الشاسع بين بريطانيا وغيرها من جاراتها الأوربيت .

هولندا ٨٩١ كتابا فرنسا ٨٤٠ كتابا
بريطانيا ٩٢ كتابا يولندا ٤٠٤ كتب

فإذا كان التأثير يشاهد أعمالاً مترجمة من لغات أوربية أخرى وفي حدود مثل هذا العدد الضئيل فلا يبدو أن اهتمام فرنسا كبيرة أمام الأدب العربي أو أي أدب شرقي آخر . وما قاله الكاتب من ألف ليلة وليلة صحيح في مجمله، فهذا هو الكتاب العربي الوحيد الذي دخل في راث كل قارئ إنجليزي، وقد أصدرت ترجمته الأولى من الفرنسية في مطلع القرن الثامن عشر ، وقد لانت هياويل الكتاب وبمبلغاته معالجة كذلك من أصحاب الفنون الكلاسيكي إلا أن هذا لم يقلل من انتشاره وإعتماده القراء به حتى لقد صدرت له تسع عشرة طبعة جديدة قبل نهاية القرن الثامن عشر (صدرت الطبعة الأولى في عام ١٧٠٤ والطبعة التاسعة عشرة في عام ١٧٩٨) وكلها مأخوذة من الترجمة الفرنسية الأولى التي نشرها انطوان جالاند في باريس سنة ١٧٠٤ ولم تكن ترجمة رينشارد بيرتون هي الترجمة الأولى لآل ليلة .

فإن جانب الترجمات المأخوذة من الفرنسية ، والتي تعددت في القرن التاسع عشر ، حتى لم يعد من الممكن أحصاؤها ، أصغر المستشرق الإنجليزي ادوارد ولهم لين ترجمة لآل ليلة في سنة ١٨٢٨ تعتبر الترجمة الأولى (مباشرة من العربية إلى الإنجليزية) ، لكنها كانت ترجمة متحفة حذفت منها كل إشارة إلى الجنس في الأصل العربي .

وأصدر جون باين Payne ترجمة أدبية تعتبر خبيراً في الترجمات الانجليزية إلى يومنا هذا (صدرت ١٨٨٢ - ١٨٨٦) أما ترجمة بيرتون فصدرت في يناير ١٨٨٥ - ١٨٨٨ ، ولم يصدرها ناشر لتعسر الأسباب التي تدعو الناشرين العرب إلى حذف بعض المواقف من ألف ليلة العربية ، بل صدرت في طبعة خاصة محدودة العدد ، وبقيت إلى زمن قريب تعتبر من الكتب الفاضلة التي لا تتداول - في مكتبة المتحف البريطاني مثلا - إلا بآل خامس .

وقد كان لظهور ألف ليلة وليلة بالفرنسية لم بالانجليزية أثر كبير في تفرغ الأدب الانجليزي ، وحصلت على أثر ذلك « مودة » كتابه القصص الشريفة تقليداً لآل ليلة ولآل يرم

(١) تعليق على مقال ديزموند ستوارت - « المجلة » -

ديسمبر سنة ١٩٦٢ .

هو البحر نص فيسه إذا كان ساكتا

على الدن واحذره إذا كان سريدا

وما الذي يمنع ترجمة قوله :

كل عالم يكن (١) من الصبغ في الآلة

س ، سبيل فيها إذا هو كذا

وما الذي يحول دون ترجمة بيته :

أما الجسد طيس وأبيضسا

في النفس خير من أبيضاسي

« ألا يذكرنا هذا البيت بقول شكبير في « هنري الثامن »

أن الطليسان لا يصنع الرهان »

وما الذي يمنع من ترجمة دواء ابن الرومي لولده أو وصفه

الرائع للتعرد لمصلحة صنع النظائر ؟

وما الذي يصد من ترجمة أبي نواس حين يقول معترفا حينما

مكسور النفس موجيا بالحكمة :

« ولقد نهزت مع الفؤاد بدلوهم

وأصنت صرح اللغو حرج أساموا

وبلغت ما يبلغهم أسروا بتسبابه

فلذا فحسبنا كل ذلك ألام »

وما الذي يجعل من المحال ترجمة هذه النورة الصعبة التي

لا أذكر الآن صاحبها ولا أحقق إلى أي مصر ينتمي :

« جزءا كل قريب منكسور ظل

وحقد كل صعب منكسور غفن

أني أصاحب حلبي وهو بي كرم

ولا أصاحب حلبي وهو بي جبن

فيم اتعطل ؟ ؟ أصبل ولا وطن

ولا نديم ولا كليل ولا سسكن

وإبتكم لا يصون العروفي جازكو

ولا يدر صلي معارك اللين

وإن بليت بود مشبل ودكسو

فأني بفراقك مشبله لمن »

وما الذي يحرم ترجمة أبي فراس وهو يقول لبيأ يقول :

بسموت وقسمي حافرون لاني

أرى أن داراً لست من أهلها ففكر

أنها مجرد أمثلة سريفة من المختار أردت بها أن أدلل على أن

صاحب البحث قد ظم الشعر العربي الكلاسيكي .

ولكنه لم يظلم في هذه القطع ، بل زاد لوجه إليه تهمته

تأنيبه بطريق الجزم والتعميم ولم يحفظ أو يحسن أو يجنب

الغريب إلا لبيأ لما رأيت في الأهم خطأ كبيرا . إن هذه التهمة

الثانية قد صاغها الكاتب في الصيغة الآتية : « أنه شعر يختلف

لنسيجه من النسيج التراثي في الشعر الذي يالقه الرجل الثقف

الغربي ويوث آداب اليونان والرومان . وإذا استثنينا الملفات

جاء لنا القول بأن أغلب الشعر العربي يختلج إلى وحدة تربط

أطراف القصيدة . أنه عندما يقابله قلم لم ينتظم إلا - بيد

التزوات والإعواء - عدد من أجناس كريمة وغير كريمة أعيننا » .

إيكن أن يقرر هذا الحكم ويصبر لحسن على جميع أشتات

شعرنا القديم ؟ ليس للعلمي أو ابن الرومي أو البحتري

أو المتنبي أو أبي العتامة أو أبي فراس أو أبي نواس قصيدة

« وحدوية » متماكة الماني مترابطة الأجزاء ؟ ليس لهم على

الأقل نصيباً تضمن بعض أجزائها صورة متكاملة فترجم

الصورة ويتجاوز من البقية الرائدة من الصورة ؟ ألم يقدم المتنبي

مربوا ورائة لماله سيف الدولة ؟ ألم يصف البحتري بحيرة

التوكل ؟ ألم يتحدث أستاذنا العقاد من دواعي للشاعر تصفه

وتعصب الشعر العربي الكلاسيكي ؟

وإنني ليعترضني في هذا الشأن أن مقدمات الحريري مترجمة

إلى لغة أجنبية قبل الشكل ليها أقل طغياناً على المحتوى - ولا

أقول للمضمون أو لأوافق على التعبير به - من طغيانه على

الشعر الكلاسيكي ؟ أن الممكن هو الصحيح بلا مرأه ؟ ثم هل

النورة الفكرية فيها أكثر منها إلى الشعر الكلاسيكي ؟ كلا وبالثلاث .

(١) يكن هناك فعل تام بمعنى يحدث أو يقع .

الانجليزية من يتقونها اقلًا قد يتوق اثنانهم للعربية احياناً
وكثيرون منهم يسعدهم ان يتقنوا عبرن الادب العربي الحديث
الى قراء الانجليزية لو وجدوا الناصر الانجليزي الذي يشترها
ويردوها .

وكثير من هؤلاء الناصرين فيما اطم يغفلون القصص
القصيرة ومن نوع معين ولتقع مسؤولية ايجاد حلقة الوصل
هذه على الادباء الانجليز من المهتمين بلادب العربي .
ولا يمكن في هذا الصغار الاهتمام على جهود مجالس الاداب
والثنون لان هذه المجالس في الغالب تفضل اعمال الفصيحين
والادباء ، وجعلها اعمال يعرف الناصر كما يعرف الشخص في
دراسة الادب الانجليزي انها على الاغلب لن تلقى اقبالا من قاريه
الانجليزية .

ولا اهم معنى لامتراس الكتاب - كترجم - على حوار
تجيب محفوف ، ولنا هنا بصد مناقشة قضية الطائفة
والفصحى في الحوار ، ولكن المربع ان الحوار الفصح يسهل
من مهمة المترجم ولا يسهل الى الاستعانة بين يتكلم لسان العامة
ولن يرضى انقريه الانجبي فيلًا لانسقرؤة مترجما على اى حال .
كما اننى لا اوافق الكتاب الانجليزي على نصيحته للكتاب
العرب بالكتابة في موضوعات معينة ليضمنوا لسيكتهم شرف
الترجمة الى اللغات الانجليزية ، حقا ان النظرة العالية الشاملة
غير ضمان لغاؤد العمل الاذني وخروجه من حدود المحلية ،
ولكن الصدق في التعبير والتزام مجال محدد لمادة العمل الفني
شروء اساسية ايضا .

فلا اعم ان ينشر الكتاب العربي الى التعبير من فباع
لا تحسه او الاهتمام بالترجمات جنسية لاعتبار مشاكل اساسية
في حياتنا اليوم ، فان يكون هذا الاقلها اعمي لتجتمعت
اوروبية تعطف طولها كثيرا من طرفنا ، واتى لانكر ان اهتمام
الانتقاد الانجليز بترجمة الاذني كان في الغالب منصبا على
تصويرها الصادق للبيئة في قرية صربية معينة .

ولا ان انا اناجنا الادبي الفصحى يغفل عن امثلة كثيرة
من اهلنا مثلية ، يظهر حياتنا تصويرا صادقا وهي في الوقت
نفسه انجليزية ، وبصفة لا يجانبها القلوبى ، او في قصص
العلم والبيئة محفوف- وليلة الزيات ويرى ادريس مثال
قريب ، ومن المؤسف ان اشتاجهم (فيما هنا توفيق الحكيم)
يكاد يكون مجهولا تماما حتى في مدارس الانشراق في لندن مثلا .

لقد كتب لنا ريل من مدارس الادب العربي ، رسالة من
لندن ، يشكو من ان كتب الادب العربي الحديث نادرة حتى
في مدرسة الدراسات الشرقية والاربية ، وانه لم يجد كتابا
واحدا ليجب محفوف ليكتبها ، او ليكتبها المتحد البريطاني .
حقا ان بعض الوم يقع على الناصرين العرب لانهم لا يهتمون
كثيرا بانتاج طبعات محترمة تصل لغرف المكتبات الكبيرة ،
كما انهم لا يهتمون كثيرا بتصريف بضاعتهم خارج العالم العربي
لان انا اناجنا ايضا يقع على القاتنين على امر هذه المكتبات ، فان
انشاء المكتبات الرخيصة غير ناجع لان الادب العربي الحديث يرتفع .
وهذا التجاعل يمتد ايضا الى مجالات المتابعة الادبية والسندية
من امثال الحق الادبي لجمعية التمسك فلا اذكر اتنى في خلال
السنوات الخمس الاخيرة قرات في تلك المجلة اشارة الى كتاب
حديث صدر بالعربية ، فيما هنا ما نشر من كتابين **توجسنا**
الى الانجليزية وهما **قربة طلة** و **الارضي** ، هذا مع ان هذه
المجلة تقدم قرائها من حين لآخر مرعا فيما لكتبت منشورة
بالمانيا او الروسية او التشيكوسلوفاكية او الرومانية الخ .
وفي الشهر الماضي اصدرت المجلة عددا خاصا بعنوان **اوريا تطلع**
الى خارج حدودها كان المفروض ان نفرد فيه مقالة لادب العربي .

ولكن الشرق العربي كله لم يرد ذكره في ذلك العدد ابصدد
الكتب المؤلفة بالفرنسية في مصر وليتان والجزائر . ولم يجد
القارئون على اصداق هذا العدد في جميع منطقة الشرق الاذني
والشرق الاوسط ادبا جديرا بان يرد له بحث مستقل غير
الادب العربي الثنائي في اسرائيل (عدد ٢١ من سبتمبر سنة ١٩٦٢)

(حكايات فارسية) ، وفي مطلع القرن التاسع عشر كانت هذه
المرحلة - التي بدأت تقليدا للادب الفرنسي حتى اصبحت
ليبا ادبيا انجليزيا صرعا ، وكان هذا نتيجة لتفلسف حركة
الترجمة المباشرة من اللغات الشرقية التي توسعها في اخريات
القرن الثامن عشر المستشرق الانجليزي الكبير سير وليم جونز
(١٧٤٦ - ١٨٣١) مؤسس الاستشراق العلمي الحديث ، اوكبر
دامية للاهتمام بالادب الشرقى في القرن اوريا .

وقد نشر سير وليم جونز بحورا هندية وفضولا مطولة يدعو
ليها بنى لومه الى الاهتمام بدراسة الادب العربية والفارسية
قدرا اهتمامهم بدراسة الادب اللاتينية واليونانية ، وكان لامل
في ان يجد الكتاب والناشر الانجليز في الادب الشرقية متجعا
جديدا للالهام يصدون به فيليب الادب الانجليزي ، بعد ان
نصيب جميع الادب الكلاسيكي في ذلك الوقت ، وقد كان الاهتمام
بالشرق وادابه من اهم مظاهر حركة الاحياء الرومانسي في ختام
القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر .

وكان كتاب ذلك العصر وقرأوه يتفكرون نظريهم الى شوب
الشرق وادابه ، وكانوا يبرفون انهم اراء حضرات مرموقة
سابقة على حضارة اوريا ، وكانوا يقفون هذا على جهلهم
بليمة هذه الحضارات ، فكانوا على مداوم لقولوا العثمانية
مثلا يحترمون ما وصلت اليه تلك الدولة من تقدم مصريان
(انظر رسائل ليلدى ملري وروثي متناجر وغيرها من زوايا
الشرق الاذني في القرن الثامن عشر) .

ولد كان سير وليم جونز وغيره من المستشرقين الاولين يظنون
ان التساع ممتلكات برطانيا في الهند وتحتاج لاجارها مع دول
الشرق وتعدد مصالحها في الشرق الاذني والاروسط - سيكون
مدعاة لزيادة اهتمام البريطانيين بحضارة الشرق وادابه ، ولكن
خاب فانهم اذا انطلعت جلوة الاهتمام الذي ابداه **جيسل**
الرومانسيون بالادب الشرقى (وخاصة الادب المصري والادب
الفارسي) تحت رماند تلك الصالحات الاقتصادية والاستثمارية
نفسها ، كما انطاعت تلك النزعات الانجليزية لمتزعة الى صاوت

حبها الانجليز في مصر الملكة فيكتوريا ، وبذلك الرباع الاخلاقي
الاجتماعي والاميان الراشح يتفوق الانجليز اخلاصا وقصيرا
الذي حصن به الفكتوريون انفسهم اراء الزارات الخارجية .
ولم يجد المستشرقون يجلدون اذنا صافية بين عامة القراء ،
فانصرفت كتاباتهم في القرن التاسع عشر على مخالفة
المتخصصين امثالهم بعد ان كانوا يتفكرون الفكرة الصادي
المثقف ، وحتى دراسات الاستشراق نفسها لم تجد تشجيعا
كثيرا من الانجليز ، ووصل لومها الفرنسيون والالان نوكتابات
المستشرقين حتى يومنا هذا ملية بالشكوى المبررة من جهل
مواطنيهم وبطهم بالتشجيع الذي تستحقه جهودهم في هذا الميدان .

فريتشارد بيرتون نفسه يصفر ترجمته لائف ليله **بهله**
الكتاب : **اقى بنى وطنى اهدى هذا الكتاب ، لافلام يوم**
معتهم اذ اصبح جهلهم الفاضح بلغات البلاد التي يتكلمونها
المصوكة شوب اوريا .

وكان دالم الشكوى من تجاهل الدوائر الادبية لقيمة الادب
العربي .
وحواش ترجمته ومقدماته لائف ليله غير شامدة على ذلك
كما ردد آريى مهيد المستشرقين الانجليز المعاصرين الشكوى
نفسها في مواضع عديدة من كتبه .

وانى لاكاد افصح بانه لو كان قد حدث ووقيت انف ليفة
مقبولة لقراء اوريا حتى يومنا هذا ، وحاول احدا اليوم
ترجمتها وتقدمها الى الناصرين الانجليز لما وجد من يظهر بها
اى اهتمام .

وهذا ينقلنا الى نقطة اخرى اثارها الكتاب ، وهي صعوبة
الترجمة من العربية الى الانجليزية ، ولا اظن ان هذه قضية
جديدة الا اذا كان المترجم شفيقا في احدى اللتين ، فلم يلق
الفرق بين اللغة الروسية والانجليزية حاللا دون الترجمة
مثلا ، وبينما اليوم عشرات المتخصصين في دراسة اللغصمة

أن المواجهة الصريحة للحقائق والبيئة الجادة من الأسباب الحقيقية الكامنة وراء ظاهرة معينة ، خير حطوة في سبيل الوصول إلى الحاحر السليمة دائما ، والظاهرة الجسدية بالتسجيل هنا في حقل الفيزياء الأديوية عامة ، والفسادية الإنجليزية خاصة بالأدب العربي الحديث ، وأنا في هذا الصدد أميل إلى إعطاء الأدب العربي من أي لوم ، فقد قام الأدباء وأدبهم ، وقد أنتجت الطابع في الظاهر وبطوت أعمال أدبية جديرة بأن تجد مكانها في مصاف الأدب العالي .

أما مسؤولية ذلك تقع أولا على القارئ من على نقل هذه الأعمال إلى اللغات الأجنبية من ناحية ، وعلى المهتمين بالأدب العربي من الأدباء الإنجليز من ناحية أخرى ، كما تقع على عاتق الناشرين من الناشرين ولا نغني محاللي الفنون والأدب من مسؤوليتها في هذا الصدد لأنها وحدها قادرة على تنظيم جهود الطرفين والجمع بينهما إذا أمكننا التخلص من أسر الأسماء الالامة والظفر إلى مهمتها بظرة موضوعية بحتة .

حول الفوائد اليونانية والرومانية وفننا الشعر

بقلم : كمال معلوح عيد السلام

عندما أراد كليان السكندري أن يقول كلمة عن الحضارة اليونانية قال : « أن مدنيته ليست إلا نهرا تدعى الروافد من كل مكان ولكن منبعه ومعيته يوناني » أو هي شجرة - دلي حد تعبير « بليك » - جذورها في اليونان ، ولولا حضارة الأفرنج لما كان لنا دين ولا فلسفة ولا علم ولا سياسة ..

وقد درست حضارة اليونان فترة ليست بالقصيرة كان من نتيجتها أنني أحاول دائما أن أربط بين هذه الحضارة القديمة وحضارتنا العربية وحضارة الغرب محاولا أن أبرز معالم الحضارة اليونانية واللاتينية التي كان لها حلتها منذ النذرات . وهي لا يمكن أن تحوت لأنها بمثابة الروح من كل حضارة ، وحضارة البلد الأخرى هي الصبغة التي تكتسب فيها هذه الروح . فليس حقا ما يقال من أن الفقه القديم القديم وكذلك اللاتينية قد استمرت وطوعا لها لولا ، لاسأ لا ربا حقي بها فيما نلتقي به من لغات حديثة ، ولا أريد أن أورد مثله لذلك لأن الأمثلة لا يمكن حصرها ، فمسا أكثر الكلمات اليونانية القديمة واللاتينية التي ما زلنا نسميها أو نستعملها في حياتنا اليومية .

ويكفي لي أن أرى هذا الآتي السالغ في اللغات القديمة أن نلتصق فافوس لغة من هذه اللغات (٢) ، ونفكر في كل كلمة لحظة لتعرف أن أصلها كان يوناني .

حضارة اليونان والرومان القديمة لم تكن إلا مجرد المادة التي بدأت منها الثقافة والحضارة التي انتشرت في عصر النهضة فحسب ، ولكن أرحمها امتد إلى أوسع معالم الثقافة والحضارة المعاصرين .

لقد قدم تان اليونانيون - أول ما فعلوا - مشاكل الفلسفة التي ما زالت لتحدث من الفكرين يحاولون معالجتها . ووضع الرومان المثل الذي نتحذى في القساوس السيفي وما زالت الأمم الأوروبية والعالم أجمع تعتمد عليه وكذلك فإن الأدب الوحيدة التي كتب لها الخلود هي تلك التي أنتجت من دراسة عميقة لهاتين الفئتين فيل شعما « لقد ماتا » (٣) .

(١) نشرت مجلة « الحياة » الاستاذ سعد الخادم في العدد ٦٧ الصادر في أول أغسطس ١٩٦٢ مقالا بعنوان « المقاد اليونانية والرومانية .. وما تلمس » وقد وردت فيه آراء دفعني إلى كتابة هذا المقال .

(٢) يقول دونالدسون Donaldson أن نصف القساوس الإنجليزي يوناني .

J.H. Whitehead, A Latin Course, The foreword. (٣)

نحن متفقون على أن الحضارة الحديثة في مختلف البلدان قد تأثرت بحضارة اليونان والرومان في شتى الأديان (الدين والفلسفة والرياضة والفلك والعلوم الطبيعية والأدب والطب والهندسة والأدب بفروعه ، والتاريخ ، والسياسة ، والقانون .. وغيرها) ..

ومعالم تقصى هذا الآتي في فرع واحد من هذه الفروع يحتاج إلى مؤلفات وجهود سنوات عديدة ، ويكفي أن أقول أن الشواهد المختلفة تظهر بأن يكون في حضارتها عنصر جاء من اليونان وإن هذا الأمر دفع بالكثيرين إلى التورط في الاختلاط القديمة بين جغري في العصر العباسي فتدعا أخذ فن الشعر لارسطو وحاول أن يطبق قواعده على الشعر العربي وسار على منهج خالف فيه منهج أين للمت الذي كان يقرأ الشعر العربي ليستنبط منه القوانين العامة في حين كان قدامة ينقل قوانين أجنبية ويحاول أن يخضع لها الشعر العربي ودفع الكثيرين أيضا إلى التورط عندما حاولوا أن يخفوا صسلة بين أشباه يونانية وبين مثيلاتها في البلاد الأخرى ليس بينها في الحقيقة صلة غير الاسم وما صنعتها يد الصدفة من تشابه حدث بالصدفة في كل منهما .

المعلم شيء وسائل الاستبارة الأخرى شيء آخر ، فليس معنى أنني عربي أعز بيوثي مثلا أن أفرس الحضارة العربية على سائر الحضارات الأخرى ، وأقبل منها ألبا وألبا ، لاني بذلك سوف أشوه ما للحضارة العربية من فضل أدركه أنا وبقرة كبرى ، لانه الحقيقة - وليس معنى هذا أيضا أن أقول أن أفرس ثقافة أو حضارة أخرى في حضارتنا لاني متعصب للأولى وأتفاني لذلك عن منظار الحق والحقيقة .

وليس معنى أني أقرأ أو سمعت أن الحضارة اليونانية لها فضل معين في آراء الحضارات الأخرى أن أحاول الربط بين أشياء أعظمها الصفة لونا من التشابه يكاد يصل إلى المطابقة أحيانا ، فينتهي بي الأمر إلى أن ألقن بين تلك الكثرة التي كان يعتقد بها اليونانيون من أن العالم غير من فوشي $\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$ إلى $\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$ $\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$ لأنه كانت هناك ضرورة إلى الحياة وضرورة إلى وجود الإنسان وقد تم الفير علما جاء الجيش - ألقن هذه الفكرة ما عرف نحن الآن من قصة خلق الجنس البشري وقصة آدم عليه السلام فألق فبما وقع فيه أوفيد Ovidius في تقييراته (١) عندما حاول أن يربط فكرة التغير من الفوشي إلى النظام عند اليونان بالظروف لقاصرة ويقول أن هذا لم يكن إلا تيسيرا بمجيئ الامبراطور القسطنطي الذي أحال الفوشي إلى نظام وأمان وأن كان جملا منه أن يستعيد التشبيه ولكنه أخطأ في إسنائه لوب الحقيقة ، أو أن ألقن قصة ديوكاليون Deucalion وبيرا Pyrrha والظوفان بقصة نوح عليه السلام والظوفان .. وكيف أن الأرض Gela عمرت بمسد الطسوفان لأن ديوكاليون وبيرا بنيا بعد الطوفان تعمم الأرض بموسا ولديتهما ، ولأن نوحا ومن معه نجوا من الطوفان الذي جاء بمسد أن امتلأت الأرض بالشرور والفساد قبل ديوكاليون وبالشرور والفسق والإلحاد قبل نوح ، ولذا زيوس Zeus رب الأرباب أن يطهر الأرض بهذا الطوفان - في عبادة اليونان - وأن يبقى على الجنس البشري « بديوكاليون » الصالح إن رومثوس الصالح « والآدب الله أن يظهر الأرض بالطوفان ويطبق جنسا صالحا من نوح .

فلي رايي أن اليونان لم تسمح بقصة نوح عليه السلام وإنما خلق هذا التشابه العجيب ما في الإنسان من قوة خفية خارقة .. هي قوة الروح التي ألهمت اليوناني أن يتصور أسطورة ديوكاليون .

Herman Frankel, Ovid a poet between Two (١) Worlds.

For the text see : G.H. Georgin, Les Latins, Vol I, 1922 p. 203.

وقديما حاول القدماء انفسهم ان يربطوا بين اسطورة «ايو» Io البقرة ابنة Inachus انطوخس ملك ارجوس Argos وقالوا انها عندما جاءت الى مصر ومستهد بها السماء خرجت من صورة البقرة واصبحت ايزيس Isis ، وعبدت بمصر وعملوا على تأكيد تلك الاسطورة بان جعلوا «ايو» تحمل ظلال في مصر اسمه ابانوس Iphanos وهو جد كل من دنايوس Danaos وابيجيتوس Aegyptios وفرندايوس من بناته الخصصين الى وطن جدهم Inachus في ارجوس تاركا وراءه بلده مصر وسمي اليونان بعد ذلك دناوي Danaoi وكان ابيجيتوس هو جد الابيجيتسيان Aegyptianoi او Egyptians وعلى ذلك يكون ابنا ارجوس ومصر اشقاء غير ان اعتقاد اليونان انفسهم بهذه الاسطورة لم يكن يزيد من اعتقادنا نحن بان الآن .

والامثلة لا تحصى .. هناك مثلا بنيلوبى التي تخلصت غزلا من بعد قوة اكتانلا هل يمكن ان تربط بينها وبين ما جاء في القرآن الكريم ؟ .. وهناك قصة ابليجيتيا في اوليس التي عرفناها من هوميروس ومصر حرجية بهذا الاسم ليوربيديس انها ابنة يوربيديس الصغير ، وهي تحكى لنا كيف ان اجاممنون اراد ان يصحى ابليجيتيا قربانا للالهة ارتميس Artemis تنليدا لما اشار به الوحي وكيف انها افقدت بغزال Elaphs deer وهناك قصة سيدنا ابراهيم وكيف انه اراد ان يصحى بابنه تنليدا لما رآه في المنام ، وكيف انه افقد بكيش بدلا عنه ، ولكن على أى أساس يمكن ان تربط بين القستين ونحن لا نملك أى دليل على ما دأى يربط بينهما ؟ .. ليس هناك ما يدعو مطلقا لذلك احدى القصتين الى جوار الاخرى الا اذا اردنا ان نظهر مدى ما تحدثه المصادفة من تشابه ، ولعلنا اذا اردنا ان نذكر قصة «ابليجيتيا» ونذكر معها شيئا آخر لكي نبين ان اليونان على غيرهم فلتذكر «ابليجيتيا» كحرجية كتبها يوربيديس حوالي عام 4.7 ق.م وانما هي بعدة ابنة الاصغر يوربيديس الصغير ، وتلقاها - مثلا - بحرجية «فيدر Phodre» عند راسين Racine سنة 1677 م ، وفيدر هو الاسم الفرنسى لفيدر Φαίδρα Phaedra وهي شخصية من شخصيات حرجية يوربيديس «متعلقا بالقالة» Radiant وربما كان مجرد ذكر اسم الحرجيتين ، وكيف ان راسين لم يعاول حتى تغيير اسماء الشخصيات ، ربما كان هذا كافيا ليوضح مدى ما اخذه راسين في الموضوع نفسه ايضا ، هناك كذلك حرجية «ابليجيتيا» لراسين وهي مأخوذة من حرجية «ابليجيتيا في اوليس» و«ابليجيتيا في تاوريس» و«الكستى» وهذا ما جعل بيير برون Pierre Perrault يصدر على مقارنته «الكستى» التي افكها كويناول Quinault بالكستى عند يوربيديس ، ولعل شهادته بانها عند الاول تلوق شبيها عند الشاعر اليوناني نفسه (1) بدلتا على مدى دقة النقل .

ونذكرنا هذه القصة بقل آخر هو قصة «هيپوليتوس» Hippolytus - Πρῶλυτος التي ذكرها الشاعر يوربيديس سنة 429 ق.م في حرجيته وكيف انه كان يفسد زوجة ابنة «فيدرا» فكان في صده لها وحشا كامرا افسادها تماما كما حدث مع يوسف عليه السلام وزوجة العزيز في مصر . ولقد حاول كل من «فيسدرا» وزوجة العزيز الكليد امبوليتوس ويوسف عند زوجها ، وتصر المصادفة على ان توسع نطاق التشابه فنجد من فيدرا امرأة عفيفة تحب هيپوليتوس في الخفاء فلما ان افسادها هذا الحب ، وكشفت عنه خادمتها امبوليتوس خشيت من الناس وخاصة من زوجها ثيسوس Thesus فراحت تتصرف بجنون ، وهذا نفس ما حدث مع زوجة العزيز ، وجعلت المصادفة ايضا من هيپوليتوس رسولاً يفسد بمذعة دينسية لارتميس Artemis كما كان يوسف عليه السلام رسولاً من عند الله ، ولكن يوسف لم يكن ابن العزيز وامرته المصادفة مرة اخرى على ان تخلق ما يقابل هذا ففجعت من هيپوليتوس ابنا غير شرعى لثيسوس Thesus

(1) Racine, Iphigénie, Les classiques Français, Notion (1) de H. Saulon.

من هيپوليتا وكاتما ارادت ان تقابل عدم شرعية هيپوليتوس

بكون يوسف ليس ابنا للعزيز . ولكن رغم كل هذا التشابه لا يحق لنا ان نربط بين القصتين لان احدهما لم تؤثر في احداث الاخرى ، ولكن اذا اردنا ان نبين اثر «هيپوليتوس» فليكن ذلك بمقارنتها بما كتبه سينكا Seneca او بمقارنتها بحرجية راسين العظيمة «فيدر» التي عرضت سنة 1677 م .

وهناك قصة هيراكليس ابن زيوس - رب الارباب وكبير الالهة - ولعنه امه دون زوج وانما حملته من زئوس كيسر الالهة ، وكان زوجها امتريون اذ ذاك في ميدان القتال ، ولكن ليس لنا ان نربط بين ميلاد هيراكليس وميلاد المسيح ، الاول من الكتمان والثاني من مريم لانه ليس من المعقول ان نقول ان ميلاد السيد المسيح تاتى بميلاد هيراكليس فهكذا خلق الله السيد المسيح بن مريم وهذه القرينة او غيرها ولد هيراكليس ام لم يولد . فليس هناك صلة بين الاثنين اكثر من صلة التشابه الذى انى من طريق المصادفة رغم التواء هذا التشابه الى اكثر من نقطة . ثم لماذا نقول ان هيراكليس كان ميثرا للمسيح ولا نقول ان الاطالون هو الميثرا ؟

وهناك امثلة متشابهة كثيرة جدا للتشابه لو حاولنا ذكرها لظلل بنا الامر ولكن الخطأ كل الخطأ في ان نحاول ان نجعل من قصة مصدر لقصة اخرى مهما وصلت درجة التشابه . يقول الاستاذ سعد الخادم :

« وفي البحث اولى محاولة للتغيب عن مصادر تلك العلوم المربطة بالتنجيم وربطها بطبوس ومقالد مماثلة في حشرات قديمة كحشرات اليونان والرومان مثلا » (1) ثم يعطى الاستاذ سعد الخادم في بحثه فيسوق اليها بعضا شائلا جيلا يليها للطلومات التي تدل على بسوء اطلاع ، وقد حاول ان يرجع بعض فئوسات التشبيه الى عقابته يونانية ودعائية قديمة ، ولكنى لا اجد مبررا لهذا لان كل ما يمكن ان نجده من تشابه لا يرجع الى علم اخذ من علم او حصاراة تارت باخرى واصبحت بلونها ، وانما كل ما هناك هو مجرد المصادفة في التشابه بين الاحداث وان ات في فترة زمنية واحدة ، ولا كبرية العلاقة بينها عما بين بنيلوبى ونفقت غزلا ، او بين ديوكاليون ونوح عليه السلام ، فان حاولنا ان نخلق بينهما علاقة مادية علمية كان يتلأنا على غير اساسي ، لقد كان العربي اينما نقرأ ان يجسد امامه غير مصحرا

متسقة ولفساء ممتد الى الانهائية فلذا ما ترك خيسته وبدا يتوغل في مجاهل الصحراء احس بروحة لا مؤنس له فيها غير نافة اودع قلبها امتته وراح يرفه عن نفسه بتفغات دينية تسايرو وقع اقدام النافه الخافت يساور الرمال .. وكان الشعر العربي متشابه في رثائتها وبقاها يساور خلوات النافه وبقاها ويعطى العربي في طريقه ونقل افكاره على عدولها لا يعجز عنها شيء الا اذا طير سألها او بارها ، او رأى غزلا شادوا فيخرجها جلد الامر عن افكاره من مجيئته او مشائفه او من ترك وراة فانار شجونوه وناح عواطفه فانطقه شعرا ، ويكسر فيما رأى . يحدث بعد هذا ان يهاجم وحش كاسر او يهاجمه عدو غادر ويدافع عن نفسه فيصيح او يصاب ، وبعدما يستعيد ذكرته ويعاود ان يربط بين بعضها البعض الاخر دون ان يكون هناك أى رابط فيبرر اصابتها بالظفر البايح ويعزو نعره الى الظير الساتج . وهذا الربط لم يكن على اساس علمي والدليل على ذلك ان ما كان العربي يتبادل به كان غير يتشابه منه والعكس صحيح .

وكان هذا الربط صحيحا الى حد ما ولكن صحته لا ترجع الى قانون علمي او اساس صحيح ، ولكن ما كان يحدث هو ما يحدث للانسان في أى زمان او مكان ، فالانسان عندما يرى شيئا يتشابه منه - فلة سوداء مثلا - يظل طوال يومه حزينا وكنتيا ، ويعاود ان يربط كل ما يمر به من سوء يساء راء ، ويرى راء اكثر منه في يوم اخر كان فيه متفائلا .

(1) المجلة : العدد 67 ص 90 .

فصارى القول أن ما يراه المرء يقع متفارقا خاصة على نظراته لأحداث يومه فيرى الجانب السريه منها أو العكس بسبب تأثر نفسيته بما رأى . وربما كان في إمكان العربي أن يؤزم خصمه في يوم تشام فيه لولا أنه كان يعارِب بروج متحركة محطية ، واسؤل هنا ما أوردته الأستاذ سعد الخادم في هذا الشأن وهو منقول من كتاب « مفتاح دار السعادة » الأبن القيم .

« السائر والبارح والقديم والتالح : وأصل هذا أن العرب كانوا يجرّون الطير والوحوش ويثربونها ، فما ينام منها وأخذ ذات الدين سموم سائحا ، وما تيسر سموم بارحا وما استقبلهم منها سموم التالح ، وما جادهم من الخلف هو القديم فمن العرب من يثربك بالسائح ، ويتشام بالبارح لانه لا يمكنه ربه إلا بأن ينصرف إليه . وأهل نجد تسمين بالسائح وتتشام بالبارح ، وأهل العالية على عكس هذا . » ولكن هل كل هذا مأخوذ حقا عن اليونان أو الرومان كما حاول أن يثبت الأستاذ سعد الخادم ؟ ..

لا اعتقد هذا وليس هناك أي دليل علمي يقره . . ولنتقارن هذا بما كان عند الرومان ، يقول بول هارفي Paul Harvey في هذا الشأن :

« كانت التكنات في الوسيلة التي لجأ إليها الرومان ليستعملوا ما إذا كانت الآلهة تبارك منهم بشان ما هم بسدده ، وكانت جماعة العرافين تكون جميعة قسسية وكان لأرادها من المعرفة ما يؤهلهم لتلقى التنبؤات وتفسيرها ، ويقول شسرو انه لم يكن هناك تنبؤات خاصة بأهل المنزل فيما عدا ما كانوا يؤمنون به من أثبات غال يختص بالنزل ولكن لا تعرف تفاصيل هذا الأمر وكان رب البيت هو الذي يتلقى التنبؤات بلسانده من طرف صمتر من لزوم الأمر ، ونعرف أنه كان هناك أيضا نوعا من العرافة خاص بالزراعة وكانت في الربيع وفي منتصف الصيف (١) .

وكانت جماعة العرافين - وهي ما يشبه النقابة المهنية الحديثة - تأتي في الرتبة الثانية بالنسبة لجماعة الكهنة البنتليكيين Pontifices الذين كان يرأسهم الكاهن الأكبر أو البابا Pontifex Maximus وكانوا هم رعاة التقاليد الخاصة بالعرافة ، يؤخذ بأهم في حالة الشك سواء كانت حالة وفاة أو خاصة ، وكان لهم وحدهم الحق في إجراء التنبؤات العامة التي يقومون بها في كل المناسبات عندما كان يراد تأييد الآلهة لعمل عام كالمقاد اجتماع أو مؤتمر أو السيرة في عمل أو شن هجوم . وطريقتهم في ذلك كما يلي وكما يصفها هارفي .

« كان على العراف أن يعدد مكانا فيحسا سمومه ليعلمهم Templum ليبحث فيه من الفأل وهناك ، وبعد أن يطلق دعوة معينة كان لابد منها لإظهار علامة ما ، يجلس أيضا نحو الجنوب (٢) فإذا أتت العلامات من جهة الشرق (شمال العراف لانه كان يولي وجهه صوب الجنوب) كان الفأل حسنا وتبارشوا به وإذا جاءت من جهة الغرب (بين العراف) كان الفأل سيئا وتشاوروا منه . وكذلك إذا كانت العلامات من جهة اليسار (غرب العراف) كان الفأل حسنا عموما ، وكان للراف الحق أن يتخذ لنفسه موقفا موارجا للشرق . »

وكانت الصلوات أما طران ظلي أو صوته وأما وعسده أو يرق أو حركة حيوان وبعد هذا أصبح - خاصة أيام العرب - يؤخذ الفأل من الفرائج الصغيرة . . أن التهمب القمصام كان المسال حسنا وإذا امتنعت كان سيئا ، وكان هناك كذلك الفأل الذي ترسله الأسسجار وكان يحدث أحيانا أن ترسل الآلهة من تلقاء نفسها علامات - كأرعد مثلا - وتولي العراف تبليغ رسالة الآلهة وشرحها . بعد هذا سألني العصر الجمهوري .

Paul Harvey, The Oxford Companion to Classical (١)
Literature, Oxford 1959, p. 65.

(٢) كانت هناك ساحات معينة مثل القلعة Arx على سفل الكابيتول Capitolium وفي هذه الساحات كان Temple ما يكن من الممكن أن تعرق ألباني الجديدة الرؤية .

أصبح من الممكن أن يقف في طريق الأعمال العامة ما يظهر من علامات لا يُدركها وسوف أذكر مما قليل قصتين قصيدان ما أقول ، ولكن قبل هذا - ولكي أدلل على مدى أهمية هذه الجماعة أذكر أن هذه الجماعة ظلت حتى صدور قانون أوجوليوسيا Lex Ogulinia سنة ٢٠٠ ق.م لا تتكون إلا من الأشراف ولكن لهم طيسهم الخاص وهو عبادة Trabes تشبه « الرب » ويضاهي اللون موشاة بقطع أرجوانية وكذلك « دافرا » ويهيمز علاوة على ذلك صسا Lituus موشاة أو أي عصاة مستعينة بدون « العقد » يستعملونها في تعديد الأمان Temples . وخير ما يلقى ضوءا على العرافة الرومانية ولن يريد الأستاذ سعد الخادم في كتاب شسرو « عن العرافة » De Divinatione

وكل ما يمكن أن يكون هنسلك من تشابه بين العرافة عند العرب وعند الرومان هو ما جاد به المصادفة المحضة وفروسته الطيبية من فسد وصحراء عند العرب وحيال عند الرومان ، ويتشمل في وسيلة واحدة من الوسائل هي استخدام الطير لأن العربي لم يكن أمامه غير الطير والنجم والفضاء . . وعلامات وبالنجم هم يمتدون .

وكان يقوم بالعرافة واستطلاع المسال صاحب الشأن نفسه أي أي زمان وأي مكان ولا يكن هو الذي يبحث من الفأل وإنما الفأل هو الذي كان يلاحظه عندما يمر عليه طير سائحا أو بارح تماما كما يحدث الآن عندما نلاحظ سماع صوت « اليوم » أو نرى فرايا وما يصحب هسدا من تشاور البصبي ، وكانت حالات فردية يقوم بها أي إنسان وليس شخصا معينا ، وكذلك لم يكن يحكمها قانون أو قواعد خاصة كما أن هذه العملية كانت نسبية ، فما يتقابل به شسعي قد يتشام منه غيره دون قانون يحكم هذا العمل وإنما كان يعتمد على المصادفة . والاختيارات الشخصية . واسؤل هنا قول الدكتور بول غليونجي في معرض حديثه عن الأسس النفسية للإيمان بالسحر أذكر أن كان هذه الأسس هو :

النطق الكتاب الذي يستقرى من القياس السطحي المل من أكل والنطق يري دوايب من الشوم وشسبه ، وبين الشيء وأسه ، كان يعتقد أن أي مل إلى بنتيجة في الماضي يسود يأتي حقا بسطحي في المستقبل ، وأن اسم الإنسان يسود صحيره ، وأن اقمار الأرض شابه شسعي لأنه يشلي آلام هذا المعصو وأن غراس الأرقام والأشكال الهندسية كسها صسفات ثلاثة . ومن أمثلة ذلك التفكير بأن صب الماء على الأرض يسقط المطر . وأن الحاق أي أذى يتعودج بسبب مثله في الأصل ، وأن يوما من الأسسجوع وثمت فيسه كرامة يظل شسوا في المستقبل الخ . .

وما تزال كترتسا ، ولا يزال من المتقين انفسهم من يؤمن بخراس رمعي ١٣ ، ٧ أو يتشام من السفر يوم الجمعة أولا يتحدث من مرضي أو مسيقا بعبارة « هوك » « برة وبميد » بل يتحاشي التلطف بأسماء الأمراض القاتلية كالسرطان ويكني منها « بالمرض المعون » أو بكتاية أخرى ولا يقدم على مل إلا تفرع قبله بالدموات (١) .

وكان هذا هو الحال مع العربي . . إيمان عميق بقوة خارقة لا يعرفها هو ولا تسير طبلا لقانون معين وإنما تفرس عليه الإحاطة بأن هناك قانونا دون أن يكون هناك قانون كأنما أراد الله بذلك أن يمدد العربي لتلقى رسالته الكبرى في إيمانه بالله . أما ما كان يحدث أحيانا من إقامة خيام حمراء جلدية فقد ندر أي حد بعيد لا أستطيع أن أذكر أنه كان هناك غراشون محترون يعرفون أن فن العرافة لم يكن مقصودا عليهم وحدهم أو على طبقة الأشراف كما كان عند الرومان قبل قانون أوجوليوسيا ولكنه كان مجرد تبرج فرد في هذا الفن تماما كما يحدث في أي شوم في الحياة . أما عند الرومان فكان الأمر غير هذا :

(١) « طب وسحر » للدكتور بول غليونجي ، نشرته المكتبة الثقافية

كانت العرافة فنا مهنيا يزاوله جماعة منتظمة تشبه النقابة ولها شاتها هيئة رسمية في الدولة تدعى أنها انجمرت في طيبة النيل والاشراف حتى صدر قانون أوجوليتيا سنة ٢٠٠ ق. م وكان لا بد للعراف من معرفة توهله لتلقى التنبؤات وتفسيرها . وفصول خاصة (الرابع) ومنتصف (الصفحة) تعارض فيها ، وتجرى في المكان المخصص لذلك والسسمى بتعليم *Templum* وليس في أي مكان . وكانت معشنة فاما تزيين منزلية او زراعية او خاصة بالأعمال العامة . لافرادها ذى خاص وعلامات وشارات ومستزومات تجزهم عن غيرهم . وعلاوة على هذا فانه كان هناك علم يحكم التنبؤات وتفسيرها له قواعد وأصول ثابتة أطلقوا عليه اسم *Auspicium* «أوسبيكوم» وهي كلمة مشتقة من فعل *auspicere* ومعناه «أن يراقب الطير» فـ *Spicere* تعني «أن يرى» و *avis* معناها «طير» ومنها جاء *auspices* «أوسبيكي» أي عرافون مرموا عراف *auspex* «أوسبيكي» وكان لهذا العلم قواعد وأصول - كما ذكرت - تسهر على حراستها حيث رسمية أعلى شأنا من العرافين . وهم الكهنة *Pontifices* ورئيسهم *Pontifex Maximus* والتاريخ يحتفل لنا قصصا كثيرة حقيقية تكاد تدفعنا الى الاعتقاد بأن هذا العلم أصاب من الصحة شوطا بعيدا فمثلا يقول ليلى : (١)

« وعندما أعلنت نبوءات من أماكن متعددة في وقت واحد زاد خوفهم (الرومان) ، فقد (أعلن) أن رماح بعض الجنود - في سقلية - كانت قد توجهت ، وأن الصولجان الذي أسسكه في يده فارس - في سردينيا بينما كان في حراسته (حربيا . يقوم بدوراته فوق السور) كان قد احترق ، وكانت الشواطئ قد توجهت بتران كثيرة ، وأن ذروحه كانت قد صيبتا بالنجم ، وأن بعض الجنود كانوا قد شعقوا بالرمح ، وأن قرص الشمس بدا متكمشا ، وعند برابستى سقطت خمسة مناهيق من السماء ، وعند أري *Ari* بدا في السماء ترس ويدت الشمس تصارب القمر ، وارتفع قرمان في وضع التنبؤات عنة كابينا *Capena* . وفي كاري قاض الماء بهذا الخطأ بالنجم وراحت تالوفة هيراكليس نفسها تمشي وداعا بعد أن أخرجه مغلطاً ببيع من دماء ، وسقطت منابر النجم ملطحة للقاء في سلة . بعض حاصديه عند أنتيوم وعند *Alatri* يذات السماء كما لو كانت مشقوقة بشق عميق ، وحينا شقت السماء تروح شوه شديد ، واكتمت الواج الحظ من لقاء نفسها ، وسقط واحد منها مكتوب عليه هذه العبارة « أن مارس يلوح بحبرته »

ويطلى ليلى في سر ما ظهر من آيات وعلامات في شتى المناطق والبلدان وكيف أن هذا كان نذير سوء « ذكر جهوسود « جماعة عددتها » (الديكلمفري) *Decemviri* لكي يمدوا هذا السوء معشنة ما أقيم من ولاء وما عرف باسمهم للكتروبيوم *Leclisterium* . وجعل التلوق وهذا الاله واللفه التلوق والبرها ، وأقيم هنا هو أن جايوس فلانتيوس أسر على مجابهة العدو وسكر من كل هذه النبوءات وعندما قيل له أن «أسارى» العلم خاص في الألفى ومعجز حامله من اقتضاه صراع فيهم « إذا كانت أيديكم قد أصبحت ناعمة بحيث لا تستطيع أقتلامه لاحرقوا حوله . »

وفي صياح المعركة - معركة بغيره - تراسمونت *Trasumontum* ١١٧ ق. م. في مكان بين مدينة كورتونا *Cortona* والبحيرة واجه هانيبال وبعد ثلاث ساعات من بدء المعركة كان فلانتيوس يرفد جيشه وكان جيشه قد أيدى من آخره . (٢) وليلة قصة أخرى أود أن اشير إليها هي قصة معركة بحر المديسباتوم *Drepnum* الكبرى سنة ٢٢٩ ق. م بين الإسطول الروماني والفرطجنى . قيل لانيير البحر الروماني :

- (١) Livy, Book 22, (L. XXII).
(٢) Elementary classics. W.W. Capes., 1935, p. 2. Chap. I, Sec. 8.
(٣) Livy, L. XXII, Chap. 4, Sec. I, FF.

« أن العرافين لا تأكل »
« وكان هذا نذير سوء ، ولكنه سخر من يلقوه واجابهم :
« حسنا اذا كانت لا تريد أن تأكل فدمعها لشرب »
« ولقد بدأ بالي البحر وتبع هذا هزيمة ساحقة لحسنت بتسلول روما . »

« وكان هناك الى جوار هذه الجماعة طائفة أخرى اتروسكية أطلق افرادها على أنفسهم اسم « هاروسبيكي » *Haruspices* أي العرافين القلمسين (١) ، وكانوا يتولون تفسير ما ترسله الآلهة من آيات ومعجزات وما يلاحظونه من امعاء الدبائح عند تقديم القرابين . وكان فهم هذا مبنيا على قواعد علمية دقيقة ويعرف باسم *Etrusca disciplina* ومنها جاءت الكلمة الانجليزية *discipline* ، ويقول عنهم هارفي (٢) أن هذا الفن كان يتطلب منهم مجهودا ذهنيا لكي يحدوا الطرق التي يمكن بها تفسير العلامات السماوية وإبصار ما يستلهم وقوعه من مصائب ، فكان لكل اعراف مهما دق في امعاء السمكة معنى معين وكانت المساء - لديهم - مقدسة الى تسعة الأيام . وكان التبرج - حين يظهر - ينسب الى اله من تسعة الالهة يختص كل منها بمناقشة من التسع مناطق . وكانت جماعة العرافين القلمسين (الهاروسبيكي) تستدعي الى روما لتفسير آيات سماوية ، ثم تكونت بعد ذلك جماعة « هاروسبيكي » رومانية في عهد الامبراطورية بدلا من الجماعة اتروسكية .

لعل هذا العرض السريع الموجز لما كانت عليه العرافة عند العرب والرومان يبين الفرق بين العرافة الرومانية والعربية . وليلة كلمة أخرى أقولها ردا على ما قاله الأستاذ سعد الطاطم (ص ٩٧ من المقال) عندما أراد أن يربط بين إنشاء روما وبينها التناورة من أن رومولوس زجر الطير عندما أراد ارساء الحجر الاساسي لمدينة روما فبانه الطير بدأ الضحك حسن ، ويقول أن هذا نفس ما حدث مع جوهر الصقلي والقراب . وفي هذا التلوق ملاحظة أقصد بها التفرج بها الفقيص . وأويد هنا ترجمته النص اللاتيني الذي كتبه أوفيدوس *Ovidius* في قصيدته عن تأسيس روما وقد حشرت على أن أترجم النص اللاتيني ترجمة حرفية الى أبجد حذمكن . (٣)

« الآن أتبع أومبير Amulius Numitor »
كل جوع الرماة تحت قيادة التناوير « رومولوس ورومولوس » .
« وانه لم الخلق عليه أن على كل منهما أن يجمع الفلاحين وبنوا الأسوار »
« لمدينة روما » وكان هناك التناير حولاً لاتين عليه أن يبنى المدينة .
« وقال رومولوس : « لا داعي للنزاع إن لدى كل منا لغة كبيرة بالطير .. دعنا نلتمك الى الطير » . »

« وقيل الأمر ، واقترب الأول من سخور البلايين (جبل) ذى الأشجار وسعد الثاني قمة اللاتين في الصباح ورأى رومولوس ستة طيور ، ورأى الثاني « رومولوس » شط الستة (أي اثنا عشر في صف) وقرر ويدا أن رومولوس له حكم المدينة . واختير يوم حدق قيسه « رومولوس حرواط اللاتينية بالحرث وكانت كل أدوات باليس *Palus* « آلهة الرماة » المقدسة في متناول اليد ومن هنا بدأ العمل ، وحفرت حفرة وصلت الى أرض سخرية . »

(١) كلمة *Haruspices* هاروسبيكي تعني العرافين القلمسين ، فهي مشتقة من كلمة *Harus* من الكلمة اليونانية *hieros* (hieros) والتي يستبدلها Harus بأولفيا بكلمة *topos* (Hiarus) ومنها جاءت *Harus* ومعناها « مقدس » *Spicio* أي يرى أو يراقب أو يربط .

Paul Harvey, The Oxford Companion to Classical Literature, Oxford 1989, p. 104.

(٢) Ovid, Easy Selections
(٣) النص اللاتيني نشر في سلسلة "Elementary Classics" H. Wilkinson, London 1935, No. XV, The Founding of Roma, p. 19.

بعد هذا فإن الأستاذ سعد قصصاً شعبية أسطورية ليربط بينها على أنه لا ريب بينها مطلقاً لا طابها العرفاني من حيث أنها أحداث في مغولة تماماً كما نقارن بين قصص «الشاطر حسن» و«علي بابا» و«أم القوئل» و«سنتا العجوزة» و«بين جرنيل» و«بوهوتاج» وغيرها .

والذي يريد أن أوله الآن هو ألا نحاول أن نجعل من أثر اليونان على غيرها متشجراً تنبع عليه كل ما يطرأ على بانثا فنثور فيما نورد فيه فيرنا ، فنرب بين هيركليس والسيد المسيح لجدد ما يبدو من تشابه بين قصصهما ولو حق لنا ذلك لكان الأجدد بنا أن نقارن السيد المسيح بالفلطون مثلاً لأن المسيحية أقرب ما تكون للفلطونية ، أو تربط بين القضاة بيريوس وقصة الملك اليوناني .

الأجدد بنا أن نترك التخمين والاحتمالات ونبحث في مسائل يقينية وبديها الدليل والبرهان الذي ، وأذا اردنا أن نلين أثر حضارة على حضارة فقلنب هذا الأثر فيما حدث فيه أثر وتأثر بالمثل .

لتبحث مثلاً في مسرحية أوديب ملكا عند سوفوكليس ثم لنرى أثرها على مسرحية أوديب ملكا عند أندريه جيد ثم لنرى أثرها على مسرحية أوديب ملكا عند توفيق الحكيم . لنحدد هذا الأثر فيما كتبه سوفوكليس في مسرحية «الكترا» وما كتبه كل من لازار وجان جيروود في مسرحيتهم اللتين تخطان نفس الاسم والأشكلة كثيرة جداً هنالك مغامرات لليملاك Fanelon التي كتبتها Les aventures de Télémaque مقببة عن الأوديسا التي كتبها هوميروس ، وتليها هذا هو تليماكوس باليونانية ابن أوديسوس .

هناك «إيليجيا» لـ أوديس ، «تأريخ» ، «الكسبي» ، «ليوريجيس» وهناك إيليجيا لراسين و«الكسبي» لكونو . لقد كرس كثير من الكتاباتهم وقصصهم لنقل التراث القديم كما هو أحياناً ، وأحياناً أخرى بعد ألفه لتأسيب طليعة العصر الحديث ومستفاداته مثل راسين وكوينو وكورني . لنحاول أن نتبين أثر اليونان على هؤلاء وغيرهم بهذا الجدي .

وقديماً فإن البعض أن مصاصين الحضارة اليونانية قدانظاظ ولكننا في الواقع كانت نحتفي لعاصفة مائة لم لا نلت أن نتوجه في روما ويشهد على ذلك أعمال ليفيوس أندرونيكوس الذي مثلت أول مسرحياته سنة ٢٤٠ ق.م ، و«نايبيوس» ، «ايوس» ، و«باكاتافوس» ، و«اويس» ، وهناك ملاهي بلوتس السني تكاد أن تكون يونانية بلقصة لاتينية . وهناك مسرحيات لرئس الذي سماه شيشرون «نصف مناندر» .

ثم كان فرجيل الذي مزج الإلياذة والأوديسا معاً وأخرج منهما الإلياذة ، وكان دانتى والكوميديا الإلهية «زيارة المسالم الآخر عند هومر وفرجيل ودانتى» ، حتى لقد اصطب دانتى معه ومع حبيبه بيترارشي الشاعر فرجيل ليقوده وكأنما أراد بذلك أن يجتف يغسله عليه .

لنتأثر مثلاً التقرير الذي نشره ليونلزو Leonzio عن بتراركو بعد وفاته والذكريات التي وجدت عنده من هومر لتستشف منها هذا الأثر . حتى بوكاتشو الذي لم يكن يعرف اليونانية تأتي بها . أما في فرنسا فليس كان الباحث يتخرج من أن يعد نفسه باحثاً وهو لا يعرف اليونانية .

والذي قولاً ماتورا لثابونين قاله عندما زار إيطاليا ومثلت أمامه مسرحية أفلاطون ، فلذا بدأ يصيح «أيتها السيدة . لكنا نعيش في بلاد اليونان» ، ويكفي أن أذكر أن أحدث مسارح أوروبا الآن ليست إلا رجوعاً إلى التراث اليوناني القديم ، وأزده هنا أن هناك مئات الموضوعات التي نازح باليسونان في الدين والأدب والفلسفة والتاريخ والطب والفلك والسياسة والعمارة والاحتجاج الجادة المتعمقة .

وعذبت الفواكه في اصنافها . وتعدت أرض من المنطقة المجاورة . (يقصد - جمع تراب من الأرض المجاورة) ومثلت الحفرة ثانياً وأقيم سمراب فوق «الحفرة» المظلمة . وتد أحدهم المرقد بالنيران بعد اصنامها ، وحدد «رومولوس» من هناك الحواظ ينض وهو ينضف فوق يد الحرات ، وحملت بكرة بيضاء الناف مع ثور في لونا الثلج ، وكان هذا هو صوت الملك :

«أي جوبتر لتكن إلى جوارى وأنا أشيد المدينة وأنت إلهة المارس وأنت ابنتا الأم فستا» ، أنتم جميعاً ومعكم الآلهة الذين حق علينا أن ندعو اليوم ، ساندوني ليرتفع هذا العمل تحت حمايتكم ، ليكن عمر المدينة طويلاً ولتليق السلطة أماً طويلاً لأسياد هذه الأرض . ليكن الشرق والغرب تحت أمرة تلك المدينة .

وبينما كان هذا الرجل يهتل أرسل جوبتر النقال بالرفع من جهة اليسار واليقرق من جهة القطب الشمالي . ووضع المواطنون السعداء الأساس عند هذه النبوة وأقيم الحائط في وقت قصير .

هذه هي أسطورة رومولوس كان كل عمل الطير فيها هو مجرد تحديد إلى الأخوين يؤسس المدينة بعد أن قتل رومولوس روموس فهما انتقاماً لقتله أباهما ، أما تأسيس المدينة فكان بناء على قائل تمل في إرسال جوبتر ليرعد واليرق . ولعل الأسطورة على هذا النحو تشبه بشكل أكثر وضوحاً تشبه الفاهرة ، ولكن الذي لا تشك فيه أنه جوهر الصلبي لم يكن قد سمع بهذه الأسطورة ولا فكر فيها مطلقاً . ولكن ما فعله جوهر هو استطلاع النجوم وهو ما كان يفعله أجداده بالصحراء . ولعله أمر آخر أرجو الإجابة عليه وهو : ما صلة قصة بناء روما وقصة بناء الفاهرة بالصلب الرومانية وفنا التشي ؟ هل يعد بناء الفاهرة فنا من الفنون التشي ؟

وبقول الأستاذ سعد «ويرض كاتب عربي بعض ما نقل من أحد ملوك اليونان» .

حكى من أحد ملوك اليونان أنه كان يبرز في فنون الحكمة .. الخ (ص ١٠١)

وبلغ على القصة قاتلاً : من اليس أن نتبين في شخصيات تلك القصة صلة مباشرة بشخصيات الأساطير اليونانية القديمة كشخصية هرمس والمارد سيكلوب الذي صير في القصة العربية ماردا ذا عين واحدة تنوبس جهته «أولى هذا خلطاً كبيراً فالسيد سعد الغلام أورد قصة يونانية عن ملك يوناني لم نسم ذلك وراح يقارن بينها وبين شخصيات الأساطير اليونانية وهو بذلك يقارن بين شخصية أسطورية يونانية ونفس الشخصية الأسطورية اليونانية لأنه تصور الأولى حرية والثانية يونانية ، وهو ألا يقول كشخصية هرمس والمارد سيكلوب الذي صور في القصة العربية ماردا ذا عين واحدة تنوبس جهته فكان سيكلوب الذي قال عنه كان شيئاً آخر عندما تصور العرب ماردا ذا عين واحدة وهو يريد بذلك أن هناك صلة بين السيكلوب الذي ذكره والمارد الذي خلقه خيال العربي ذا عين واحدة . والتحقيلة «التيكلوبس» الذي سماه سيكلوب كان بالفعل ماردا يوناني ذا عين واحدة فقد كان هنالك سلالة الكوكبوسيون Kuretes Cyclopes وتعني «المردة ذوي العين الواحدة» . The one-eyed giants وهو فيما ذكره لنا هزودوس ابنه أورانوس Uranus أو «السما» من جي Ge «الأرض» ، وهناك كان أيضاً فيرم مثل بوليغيموس Polyphamus ابن بيسدون اله بيسي (١)

وهذا الاسم كيكلوس Kyklops كيكلويس مكون من مقطعين كلمة Kyklos أي : دائرة وكلمة Ops أي عين والكلمة كلها تعني ذا العين المستديرة (٢)

Paul Harvey, Oxford Companion to Classic Liter- (١) azure, Oxford 1959, p. 128.

Liddell and Scott, Greek Lexicon, Oxford 1889, p. (٢) 896.

ملحظة : المقال المنشور في الصحيفة رقم ٧ من هذا العدد هو بقلم كمال عيد ، كما ورد في فهرس وقد وضع بدل اسمه «جلال الشراوي» ، والمجلة تنسب لوفوق هذا الخطأ